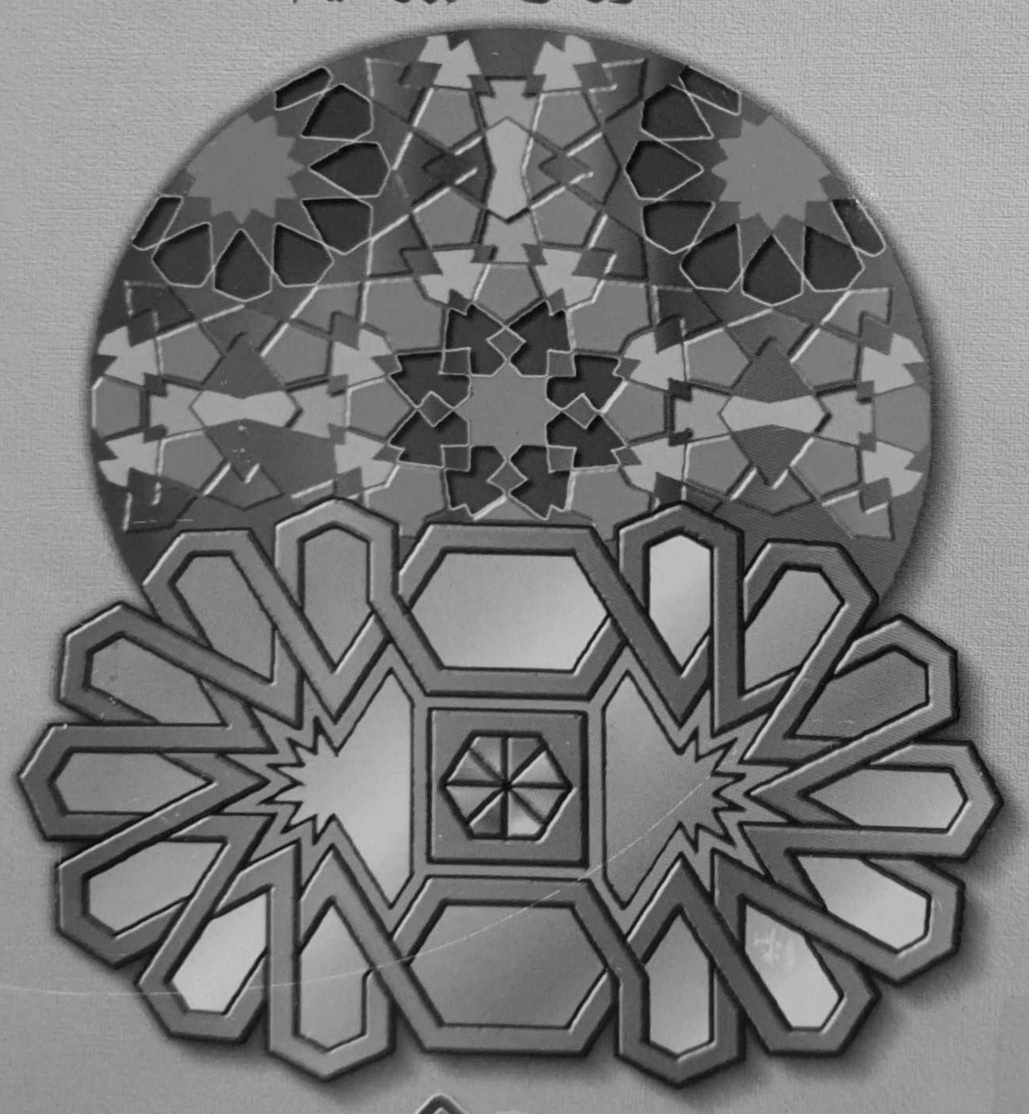
تأليف د. إسماعيل الفاروقى

الإسلام والفن

ترجمته إلى العربية وقدمت له

دكتورة وفاء إبراهيم





الكتـــاب : الإسلام والفن

المــؤلــف : د. اسماعيل الفاروقى

رقم الإيـداع : ٧٢٤٠ / ١٩٩٩

الترقيم الدولى : I.S.B.N. 977 - 215 - 417 - X

الناشـــر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع

شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٣٥٤٢٠٧٩ فاكس ٣٥٥٤٣٢٤

التوزيــع : دار غريب ١ ، ٣ شارع كامل صدقى الفجالة - القاهرة

ت : ٥٩٠٢١٠٧ - ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول

تصميم الغلاف : أحمد نصر

إهـــداء

إلى روح أستاذنا الجليل الدكتور / زكى نجيب محمود
استجابة لدعوتك بأن يكون إبداع الجمال وتذوقه والتنظير له،
ميزانًا نزن به موت الحياة الثقافية أو حياتها.

المقدمة

● الفاروقى من منظور التعريف به :

قمت بترجمة هذا النص منذ سنوات وكثيرا ما كان يعتمل فى نفسى منذ ذلك الحين قرار تقديمه ودراسته بوصفه اجتهادًا لمفكر إسلامى يدل بدلوه ، فى الاستطيقا الإسلامية أو فلسفة الفن الإسلامى (★).

ونقدم فى البداية كلمة موجزة عن إسماعيل الفاروقى وإسهاماته بوصفه مفكرًا إسلاميًا معاصرًا مجددًا (١٩٢١ - ١٩٨٦). ولد إسماعيل راجى الفاروقى فى يافا بفلسطين ومنحدرًا من أسرة مرموقة ، وقد تلقى تعليما راقيا وتمتع بسمعة طيبة أهلته لأن يصبح وهو ما يزال شابا - مشاركا نشطا فى الحياة السياسية ؛ فأصبح فى سن الرابعة والعشرين حاكما للجليل . غير أن قيام إسرائيل أجبره على الرحيل عن وطنه ، فتوجه أولا إلى لبنان حيث التحق بالجامعة الأمريكية فى بيروت، ثم نزح

(★) شاء القدر ، خلال قيامى ببعثتى العلمية عام ١٩٩٧ بأمريكا، أن ألتقى فى ولاية مريلاند ببعض أصدقاء الفاروقى وتلاميذه ، وقد تحدثت معهم بخصوص هذا النص « الإسلام والفن » وسألتهم عن أبحاث أخرى ترتبط بالموضوع سواء له أو لهم ، وقد أمدونى بأبحاث جيدة أفادتنى كثيرا فى هذه الدراسة ، كما عرفت منهم أن زوجة الفاروقى السيدة لمياء الفاروقى هى القطب المكمل لرؤيته الجمالية من الناحية التطبيقية، فقد قامت بتدريس الفن الإسلامى فى عدة جامعات أمريكية . وقد كانت متذوقة من طراز فريد للفن الإسلامى وأشادوا بندواتها عن الفنون الإسلامية التى كان لها دور مؤثر فى تدريبهم وتنمية ملكاتهم التذوقية للفن الإسلامى وسوف يتضح ذلك أثناء دراستنا .

إلى الولايات المتحدة - فيما بعد - للحصول على الدكتوراه فى الفلسفة عام ١٩٦٠.

ولم يكن الفاروقى فى البداية يقدر التراث الإسلامى حق قدره، غير أن دراسة الفلسفة أيقظت فى ضميره رغبة التعرف الدقيق على الحضارة الإسلامية ، فعرج على أروقة الأزهر . ثم جاءت نقطة التحول فى حياته عندما اندمج فى رابطة الطلاب المسلمين فى الولايات المتحدة وكندا ، ففى هذه البوتقة Melting Pot ، بدأت مرحلة «عودة الوعى» فى شحذ مرهف لإدراكه لخصائص الحضارة الإسلامية. وإلى جانب أستاذيته للدراسات الإسلامية فى جامعات متعددة ، أسس الفاروقى رابطة أساتذة العلوم الاجتماعية المسلمين ، وكذلك أسس المعهد الدولى للفكر الإسلامى، كما تبوأ رئاسة مجلس إدارة الائتمان الإسلامى فى شمال أمريكا.

ويدور جهد الفاروقى حول النشاط الدعوى ، وهو يهدف به دعوة الناس إلى الإيمان بالدين الإسلامى ؛ خصوصا حين يكون إيمانا لا يكون المدعو مشاركا فيه ابتداء. والنشاط الدعوى - كما يقول الدكتور عبد الوهاب المسيرى فى بحثه المقدم إلى المعهد الدولى للفكر الإسلامى عن «إسلامية المعرفة : فى النماذج المعرفية والأسئلة الكلية - أفكار وتصورات أولية» ليس نشاطا معرفيا ولكنه لابد أن يستند إلى أرضية معرفية ، فلابد أن يدرك الداعية منطلقاته (نموذجه المعرفى والإجابة عن الأسئلة الكلية). ولابد أن يعرف الداعية المسلم رؤية الأخر للإله والأرض والذات، وكيف يدرك الزمان والآخرة ، وكيف يرى الدوافع الإنسانية والأخلاقية، وعليه أيضا أن يعرف كيف يمكنه أن يقنع الآخر بإحلال الإجابات الإسلامية عن الأسئلة الكلية محل ما يؤمن به. ويستطرد المسيرى فى شرحه لمنهج المعهد الدولى للفكر الإسلامى فى الدعوة ، فيقول إن ما يتم

هنا هو عملية مركبة بدأت بدراسة القرآن والسنة والتفسيرات المختلفة ، وتم تجريد نموذج إسلامى يتضمن القيم الحاكمة الإسلامية (الإجابة عن الأسئلة الكلية) وكذلك تمت دراسة نصوص الآخر المقدسة وواقعه ، وتم التوصل إلى النموذج الذى يتحكم فى سلوكه ويفسر واقعه من خلاله . ثم استخدم النموذج الإسلامى لتفكيك هذا الواقع والنموذج الآخر لاكتشاف نقائصه ومواطن الضعف فيه ، ثم قدمت إجابات إسلامية عن الاسئلة الكلية تسد هذا النقص وتطرح أمام المدعو رؤية أكثر إنسانية وتركيبا .

ولقد لاحظ المسيرى - بعد اطلاعه كما يقول على بعض ما نشره المعهد عن إسلامية المعرفة - أن السمة الأساسية لمعظم هذه الكتابات أنها تتسم بالطموح الشديد وبالرغبة فى التغيير على مستوى بنيوى عميق، فضلا عن الشمولية فى الطرح . ومن هنا فإنه يرى أن الطموح أمر ومدى نجاحنا فى ترجمة هذا الطموح إلى برامج وإجراءات قريبة المدى وبعيدة المدى أمر آخر (١).

● مؤلفات الفاروقى :

ليس من اليسير أن نرصد جميع مؤلفات الفاروقى ، فهى وفيرة فى عددها، تربو على المائة والخمسين ، ما بين كتاب وبحث ومقال. ولذلك سأكتفى بأن أشير إلى نماذج من مؤلفاته تعطى صورة عن مدى موسوعيته وجدته :

أولا : المترجمات :

١ - « من هنا نبدأ » لخالد محمد خالد — 1- From Here We Start

٢ - بدايتنا فى الحكمة لمحمد الغزالى — 2- Our Beginning in Wisdom

(١) عبد الوهاب المسيرى - إسلامية المعرفة: (فى النماذج المعرفية والأسئلة الكلية - أفكار وتصورات أولية) - ندوة فبراير ١٩٩٤ - مواضع متفرقة .

٣ - الأخلاق المسيحية : تحليل تاريخى منهجى لأفكارها السائدة

3- Christian Ethics: A systematic and Historical Analysis of its Dominant Ideas

ثانياً : الكتب :

١ - الأطلس التاريخى لديانات العالم

1- Historical Atlas of the Religions of the world

2- Islam and culture

3- Islam and the problem of Isreal

٢ - الإسلام والثقافة

٣ - الإسلام ومشكلة إسرائيل

٤ - العلم والقيم التقليدية فى المجتمع الإسلامى

4- Science and Traditional values in Islamic Society

ثالثاً : المقالات والأبحاث :

١ - مفاهيم خاطئة لطبيعة العمل الفنى فى الإسلام

1- Miss Conceptions of the Nature of the work of art in Islam

٢ - جوهر الخبرة الدينية فى الإسلام

2- The Essence of Religious Experience in Islam

٣ - الحوار المسيحى الإسلامى نظرة بنائية

3- The Muslim - Christian Dialogue : "A constructionist view"

٤ - المفارقة الإلهية : التعبير عنها فى المسيحية والإسلام

4- Divine Trånscendence : its Expression in christianity and Islam

٥ - الحوار الثلاثى للأديان الإبراهيمية

5- Trialogue of the Abrahamic Faiths

ولما كان اهتمامنا منصبا على جانب واحد من جوانب اهتمامه وهو علاقة الإسلام بالفن ، فسوف نركز أو نضيق من مساحة المنظور الذى

نتناوله من خلاله لكى نضع القضية فى موقعها الصحيح من خريطة فكره، ولكى يتحقق ذلك لابد من إلقاء ضوء على رؤيته الاجتهادية للدين الإسلامى تلك الرؤية التى بسطها فى كتابه : "Islamic Da'wah its Nature and Demands" .



« الدعوة الإسلامية : طبيعتها ومقتضياتها »

يعتقد «الفاروقى» أن الله "سبحانه وتعالى" قد أمر الإنسان بأن يدعو إلى سبيل ربة «بالحكمة والموعظة الحسنة» [1] . ويبدو أن الفاروقى لا يرى إمكان تعميم هذا الأمر على المؤمنين كافة ، فعنده أن الإنسان القادر على إنجاز مثل هذه الرسالة هو من كانت له القدرة على امتلاك ناصية he has appropriated فهم حقيقة «الدعوة»، وأن هذا الفهم يمارس - ولا شك - ضغطا على «العارف» يدفعه إلى العمل من أجل أن يشاركه المسلمون الآخرون فى هذا الفهم ؛ وذلك لأن الحقيقة الدينية - فى رأيه - ليست نظرية فحسب بل هى أيضًا قيمية وعملية لذلك يحرص الداعية كل الحرص على أن يطلع الآخرين على اكتشافه ، ويأبى إلا أن يشاركه الآخرون فيما انتهى إليه من حسن الفهم لأمور الدعوة.

ويقدم الفاروقى منهج «الدعوة» فى ضوء هذا الفهم بوصفه جهدا مستمرا ورسالة متجددة ، قوامها الأسس الآتية :

١ - الدعوة ليست إكراها Da'wah is not Coercive .

حيث قرر الله «سبحانه» أنه ﴿ **لا إكراه فى الدين** ﴾ وهذا يعنى ضرورة الموافقة الحرة من قبل «المدعو Called» على الجانب الموضوعى فى الدعوة، وهو الإيمان بوجود الله، وأنه خالقه وحاكمه. أما بالنسبة لغير المسلمين فلقد حدد الله «سبحانه» مناهج الإقناع ففى حالة عدم الاقتناع يُترك المدعو غير المسلم لله ، وقد سمع رسول الله ﷺ لغير المسلمين

---

(١) سورة النحل (آية ١٢٥) .

هى وجهة نظر تدعو إلى الإقناع Conviction المحض ، والإقناع لون من
ألوان المعرفة التى تثق فى قدرة الإنسان على الفهم.

٦ - الدعوة الإسلامية تذكر Da'wah is Anamnesis

ويقدم الفاروقى تفسيرا له جدته لمعنى القول بأن الإسلام دين
الفطرة religion naturalis ، حيث يوضح أن الله (سبحانه وتعالى) حين أمر
المسلم أن يدعو الناس إلى الطريق القويم لم يقصد بذلك دعوتهم إلى
شىء غريب عنهم ، أو غير معروف لهم ، بل قصد دعوتهم إلى شىء يكمن
فى داخلهم ، لأنه فطرى أى مقوم طبيعى natural constituent للإنسانية ،
فالدعوة - بذلك - «نداء للإنسان» لكى يعود إلى ذاته وإلى ما هو فطرى
فيه وإلى ما هو موضوعى أو ظاهراتى أو فينومينولوجى (أى على نحو
يتجلى من خلال إيقاف كل التحزبات Indoctrination والاجتزاءات Inculca-
tions لوقائع التاريخ ويكفل إعادة فحص الحقائق كما هى معطاة). إنها
أقرب إلى نظرية أفلاطون المعرفية «المعرفة تذكر» Platonic anamnesis
(بدون الوقوع فى عبثية القول بالتقمص والتناسخ) . وبذلك فإن الداعية
- كما يقول الفاروقى لا يفعل أكثر مما تفعله القابلة «Midwife» إذ يثير
المدعو ويحرضه على إعادة إكتشاف ما كان يعرفه من قبل ، أى ما غرسه
الله (سبحانه) فيه من معرفة.

وفى ضوء ذلك فإن وظيفة النبى - فى نظر الفاروقى - ليست إلا
إعادة تذكر الناس بما كان فى داخلهم بالفعل ، ولقد استخدم هذا المنهج
من قبل فى أدبيات الآباء الرسوليون Apostolic Fathers وبصفة خاصة فى
عصر التنوير ، غير أنه تم التراجع عن هذا النهج فى القرن التاسع عشر،
نتيجة التزام الإنسان الغربى بموقف النزعة العنصرية ethno - centrism،
التى تصنف أجناس العالم وفق نظام هيراركى تصاعدى يقف الغرب على

قمته ؛ ولقد كان هذا نوعا من الإخفاق والوقوع فى نوع الهيستريا من جانب العالم «المسيحى (★) على ما يرى الفاروقى.

٧ - الدعوة عالمية فى المقام الأول Ecumenical par Excellence

يرى الفاروقى أن الاكتشاف الإسلامى «لدين الفطرة» واقتناعه بأنه أساس لكل دين تاريخى هو نقطة الانطلاق لإعطاء الأهمية الكبرى التى لابد أن تولى لعلاقة تفاعل الأديان inter religious relations حيث يقرر أن كل التقاليد الدينية تصدر عن عقيدة الألوهية التى غرسها الله على نحو فطرى فى كل إنسان. أما المشكلة التى قد تبرز - بالضرورة - فهى محاولة اكتشاف مدى توافق التقاليد الدينية مع دين الفطرة ، الدين الأصل والأول. وذلك يتم حله - فى نظره - بتتبع التطور التاريخى للأديان، وتحديد متى وأين وكيف تطور كل دين منها وتكامل أو انحراف عن دين الفطرة ، هذا بالإضافة إلى أهمية فحص الكتابات المقدسة لمعرفة حدود ما حدث فيها من تغيير عبر التاريخ.

وبذلك فإن الدعوة الإسلامية دعوة عالمية ، لما تحمله من الاهتمام الدائم بعلاقات التداخل والتفاعل بين الأديان ، وكذلك لتأكيدها للأساس الجوهرى لكل دين حقيقى وهو «وحدانية الله» وذلك كما قال رسول الله ﷺ «خير ما قلته أنا والنبيون من قبلى : لا إله إلا الله» .

★ يتفق كثير من المفكرين الغربيين المعتدلين مع الفاروقى فى ذلك ، حيث يرون أن الأصل فى التنوير هو التحرر من الأسطورة والخرافة والأراء المسبقة ، ولذلك يبدون دهشتهم حين يرون المواقف أو يسمعون الآراء التى تميزهم بوصفهم عنصرا عن بقية البشر؛ ذلك لأن التمييز العنصرى نفسه أسطورة يتوهمها صاحبها ويسجن فيها نفسه.

بعد أن حدد الفاروقى خطوات المنهج الشكلى للدعوة ينتقل إلى مضمون الدعوة، فيرى ابتداء أنه لم يطرأ على قواعد اللغة العربية ونحوها «لغة القرآن الكريم» تغيير طوال الألفى عام تقريبا ، حتى إن ذلك الجدل الذى دار حول تفسير القرآن لم يلحق مضمونه الفساد ، إذ ما يلبث أن تذوب الخلافات فيما يوازيها أو يتشابه معها من مصطلحات تؤدى إلى الفهم ؛ ولذلك ظل «التوحيد» مضمون دعوة القرآن الذى يتردد على كل شفا وفى كل الأوقات .

ويقدم الفاروقى المبادئ التى يتأسس عليها التوحيد ومن ثم الجوهر الكلى للدين وهذه المبادئ هى :

أولا : أن «لا إله إلا الله» تعنى أن الواقع واقعان متمايزان أونطولوجيا ؛ عالم الطبيعة natural realam (أو عالم المخلوقات) ؛ والعالم الترنسندنتالى «المفارق أو عالم الخالق» Transcendent realm ، ويؤكد الفاروقى على دوام تمايز هذين الواقعين وتباينهما ؛ فلا تأليه للطبيعة ولا تموضع لله [1].

ثانيًا : التوحيد يعنى أن الله (سبحانه) مرتبط بما ليس إلهيا من حيث كونه إلها له ، أى خالقه ، والغاية الأخيرة له ، أى أن التوحيد يؤكد ارتباط الخالق بالمخلوق برغم تباين وضعهما الأونطولوجى الذى لا يتأثر بهذه العلاقة ، من حيث إن المخلوق يحقق مضمون الإرادة الإلهية بشقيها

---

(1) Look: Ismail R.Faruqi : Islam and culture, angkatian Balia Islam -Malaysia (ABIM) 1980, and - Islamic culter and History. Argus Communications 1979.

تعتبر هذه القاعدة هى القيمة الأساسية ، والمسلمة التى ترتكز عليها رؤيته العامة، ولذلك أعتمدنا على كتاب «الدعوة» فى عرض المنهج والمضمون لأن العبارات تتكرر بنصها فى الكتابين المشار إليهما .

الدينى والأخلاقى بوصفها معيارًا أو مقياسا لما تم خلقه وضمان استمراريته ، وإلا كان «الخلق» حادثة بلا معنى.

ثالثا : التوحيد يعنى أن الإنسان قادر على الفعل . لأن «الخلق» أو الإبداع «Creation» عملية مرنة وقابلة لاستيعاب فعل الإنسان فيها من حيث كونه خليفة الله، وذلك على خلاف دعاوى الأديان الأخرى ، حيث الاعتقاد فى السقوط والخطيئة، وتجسد الآلة فالتوحيد يؤكد كون الخالق هو الخير الأسمى Summum bonum، وكذلك يؤكد أن المخلوق يحمل ممكنات الأفضل والأحسن داخليا، وما على المخلوق إلا أن يتشبه بالخالق مهتديا بوصاياه ومثله العليا ولذلك فإن الوحى يقدم معرفة واقعية لإعمار الكون وتقدمه (★).

رابعا : إذا كان التوحيد يؤكد أن الإنسان هو القادر - من بين كل الكائنات - على الفعل فهو كذلك يؤكد قدرته قبول الفعل أو رفضه . وهذه الحرية تسمه بسمة مميزة هى المسئولية الأخلاقية، ولذلك فإن الأخلاق هى ما يتم فعله فى حرية، وهذا النوع من الفعل الأخلاقى يشكل الجزء الأكبر من مفهوم إرادة الإلهية. ومن ثم فإن هذا الفهم لمعنى «المسئولية الأخلاقية» يجعل الحساب (أو المحاسبة) Judgment ضروريا.

(★) يتضح هنا تأثر الفاروقى بمحمد إقبال فى «تجديد التفكير الدينى فى الإسلام» حيث يقول : «إن جوهر الاختلاف بين المفهوم المسيحى والإسلامى لعلاقة الإنسان والكون ، على الرغم من أنهما يرميان إلى توكيد روحانية النفس الإنسانية إلا أن هناك فارقا واحدا لاغير وهو أن الإسلام لإدراكه مابين المثال والواقع من اتصال يستجيب لعالم المادة ، ويبين طريقة السيطرة عليه بغية الوصول إلى كشف أساسى لنظام واقعى للحياة . انظر محمد إقبال - تجديد التفكير الدينى فى الإسلام . ص ١٧.

حيث يقوّم من خلاله عمل الإنسان وتتحدد مدى مسئوليته فى إعمار الكون، ومن ثم تحقيق الإرادة الإلهية.

خامساً : إن التوحيد يعنى إلزام الإنسان أن يدخل فى سلسلة nexus ترابط الطبيعة والتاريخ لتحقيق الإرادة الإلهية Divine will ، فالإرادة من حيث كونها موجودة قبل العالم والحياة، تحشد كل طاقات الإنسان فى خدمة الثقافة والحضارة. فهى - فى جوهرها - قوة حضارية Civilizing Force للعالم ، كما أنها لا تبرر نفسها بوصفها دعوة لتحرير الإنسان من خطيئة Predicament الوجود والنظر إليه بوصفه معاناة وبؤسا Suffering and miserabe .

وأخيرا - كما يقول الفاروقى - يعيد التوحيد الكرامة إلى الإنسان من خلال دعوته له بأن يمارس تميزه الذى وهبه الله له. إذ يرد الإسلام للإنسان كرامته ويعيد تأسيس سلامته الصحية والعقلية وبراءته ؛ فهو لم يعد - فى الإسلام - موضوعا Object للخلاص ، بل ذاتا Subject ، وبذلك المعنى يضفى الفاروقى الفاعلية والإيجابية على الإنسان من حيث هو ذات قادرة على الفعل ، لا من حيث هو موضوع يقع عليه السلب والنفى للإرادة. ومن هنا نفهم معنى التركيز على كون الإنسان خليفة الله (سبحانه) ووكيله على الأرض ومن ثم شريكه فى إبداع الأرض وإعمارها، يثق فيه بوصفه خليفة له حيث قام الله بوضعه فى هذا المقام بإرادته (سبحانه) (★) ، فهو إذن ليس مجرد شىء يحتاج إلى العون والإنقاذ [1].

(★) يشير الفاروقى إلى حوار الله (سبحانه) مع الملائكة فى سورة البقرة (آية ٢٩) ﴿وإذ قال ربك للملائكة إنى جاعل فى الأرض خليفة﴾ .

(1)Ismail R.al.Faruqi : Islamic Da'wah its nature and Demands.

وما سبق هو استعراض موجز لهذا الكتاب لأهمية ذلك فى دراستنا عن الإسلام والفن .

ولا شك أن الفاروقى متأثر - وبشكل جلى - بفهم محمد إقبال لحوار الله والملائكة من حيث دلالة هذا الحوار على أن الإنسان قد وهب بالملكة التى تجعل له القدرة على وضع أسماء للأشياء ، أى أنه قادر على أن يكوّن تصورات لها. وتكوين هذه التصورات معناه. إدراكها وفهمها [١] ومن ثم فإن الإنسان - كما يقول إقبال - فى صميم كيانه هو كما صوَّره القرآن قوة مبدعة وروح متصاعدة تسمو فى سيرها قُدما من حالة وجودية إلى حالة أخرى [٢].

وبعد أن بسطنا رؤية الفاروقى للإسلام وللدعوة الإسلامية ، فلنتساءل الآن، ما موقع الفن وعلاقته بالإسلام فى ظل هذه الرؤية ؟ ولنتساءل كذلك : هل يؤسس الفاروقى فى مقالته الإسلام والفن لإستطيقا إسلامية ؟

لم يكن الفاروقى أو لمياء الفاروقى أول من تساءل عن الدور الذى يمكن أن يكون فى مقدور الإستطيقا أن تلعبه أو الدور المؤثر الذى ينبغى أن تلعبه فى أى تفكير تقليدى دينى سواء كان مسيحيا أو إسلاميا ، فلقد اهتم كثير من الباحثين بتقديم مسوغ لتأسيس إستطيقا ترتبط بوجهة النظر الدينية الخاصة بهم ، سالكين فى ذلك سبلا وطرقا مختلفة عن تلك التى يسلكها الفلاسفة والأكاديميون عند صياغتهم لنظريات جمالية معينة يريدون بذلك أن تقدم هذه الإستطيقا نظريات جمالية تتلاءم مع الفهم الخاص للدين الذى ترتبط به [٣].

---

(١) محمد إقبال : تجديد التفكير الدينى فى الإسلام - ص ٢٠ .

(٢) المرجع السابق ص ١٩ .

(3) Frank B.Brown : Religious Aeslhetics P.,16

ولقد استخدم فرانك براون منهج إعادة بناء الإستطيقا كشف عن قصور استقلال الاستطيقا عن مجالات المعرفة والقيم والدين .

ومن خلال قراءات متعددة لموضوعات اهتمام الفاروقى التى تناول فيها الفن من زاوية أو أخرى - نجد أنه لم ينشغل بشرح الأسباب الفلسفية وغير الفلسفية لما هو ملاحظ من خلو تاريخ الفكر العربى الإسلامى من الاهتمام بنظرية الجمال أو بالتنظير الجمالى ، بل نجده يركز جل إهتمامه على «كيفية» كشف أو تقديم نظرية فى الفن الإسلامى، بمعنى إنه دخل مباشرة إلى مضمون الثقافة وما قدمته من إبداع فنى، وإن كان الأمر لم يخلُ من تقديم موقف نقدى للمشتغلين بالموضوع سواء كانوا باحثين غربيين أو إسلاميين هادفا - ولا شك - إلى رسم خريطة لتطوير التفكير الجمالى ودفعه إلى آفاق جديدة.

ويبدو أن منهج تأسيس إستطيقا من منطلق الرؤية الدينية يأخذ صورتين : إما أن يتم تفسير الدين تفسيرًا جديدًا تتضح به حقيقته ويكتشف من خلاله علاقاته الممكنة مع الإستطيقا؛ وإما أن يتم تفسير الإستطيقا تفسيرا جديدا ويعاد بنائها على نحو يكتشف من خلاله مناطق إغفال ارتباطها بالدين (١).

والواقع أن الفاروقى قد اصطنع منهج تفسير الدين وتجديده والكشف عن غنى إمكانات ارتباطه بالفن ، أما لمياء الفاروقى فقد استخدمت منهج إعادة بناء الإستطيقا ومحاولة الاتساع بمفهومها لترتبط بالقيم الدينية (★) وهى تعتقد مع كثير من المنظرين اليوم أن هناك درجة

---

(1) Look: Frank B. Brown : Religious Aeslhetics PP., 18, 19

(★) قدمت لمياء الفاروقى جهودا طيبة فى هذا المجال ، ومن ذلك بحثها « نظم أو قواعد أسلمة الفنون » Islamizing the Arts Disciplines أو «أسلمة مساقات الفنون » الذى قدمته فى إطار جهود المعهد الدولى للفكر الإسلامى . لأسلمة المعرفة ، حيث حاولت الوصول إلى «فهم مشترك» لمصطلحات الفنون الإسلامية فى ضوء مفهوم التوحيد؛ فقامت فى هذا البحث بتحديد معنى الفن ، =

كبيرة من المرونة Flexibility والتداخل Permeability بين الحدود التى تفصل الاستطيقا عن حقول مثل اللغويات Linguistics ، والنظرية النقدية Critical theory ، والنقد الثقافى Cultural Crilicism (١).

وإذا عدنا إلى رؤية الفاروقى التجديدية للإسلام سنتعرف الأطر التى نسج منها خيوط المبادئ الإستطيقية للفن الإسلامى وهو على الرغم من اقتناعه بأن الدين الإسلامى يمثل «المركب» لكل من الدين اليهودى (الواقعية المتطرفة) والدين المسيحى (الروحية المتطرفة) ، من حيث كونه «العقل» أو «الاعتدال» أو «التوازن» أو «الوسطية» ؛ إلا أنه يرى أن هذا المركب أو «العقل» الإسلامى يقف عند عتبة التجاوز أو الترانسندنتال دون أن يتجاوزها - لأن هذا العقل فيما يعتقد الفاروقى - يقع بين «وجدانين»: وجدان لافت ؛ ووجدان متذوق ؛ الوجدان اللافت يسلم إلى العقل، حيث

= والاستطيقا ، وتساءلت عن ما هى المصطلحات العربية التى تتطابق معها، وما هى التعبيرات الجديدة التى تنشدها أو تدعو إليها لأسلمة هذا النوع من الدراسة. وأجابت عن تلك الأسئلة عن طريق إقامة موازنات نقدية بين ما هو متعارف عليه فى الفن والاستطيقا والنقد الفنى وتاريخ الفن والتربية الجمالية ، وبين ما ينبغى أن تكون عليه فى ظل ما أسمته فلسفة الفن أو علم الفن الإسلامى ؛ أى ذلك الذى يعبر عن الروية الإسلامية للعالم .

ولابد من الإشارة إلى أن لمياء الفاروقى -بالإضافة إلى جهدها الفكرى الخاص- قامت بحث الباحثين وتحريضهم على أن يدلوا بدلوهم فى هذا المجال الذى يستحق كل الاهتمام من حيث إنه يتمم معنى التوحيد .

Look: Omar W. Nasim, Toward an Islamic Aeslhetic theory, the American Journal of Islamic social sciences.

Also : Aneimah sayyid Muhammad , Islamization of the visual Arts, in Toward Islamiztion of disciplines, the international institute of Islamic theought, Virginia V.S.A. 1995.

(1) Frank B. Brown : Ibid P. 23.

إثبات العقائد «نظريا» وممارستها عمليا (العبادات ، والمعاملات) أما الوجدان المتذوق فإنه يسلم إلى الجمال والتصوف ، حيث مجاوزة قدرات العقل والاحتياج إلى ملكات أخرى كالحدس ، والروح والمدهش أن هذين «الوجدانين» يستقيان غذاءهما من «لغة القرآن» التى تؤسس آياتها البنية القبلية a priori substructure ، التى توجه البنية المترتبة التجريبية a posteriori superstructure وتنشرها وتمتد بها حيث نجد وظيفتها الطبيعية فى الإدراكات التوحيدية [1] .

وبذلك فإن العقل - فيما يرى الفاروقى - له مدخل تمهيدى وضرورى ، حيث يرسى المبادئ الأولية ، كأدلة «أن لا إله إلا الله» ، وأنه خالق الكون ومبدعه وأنه الأول والآخر ، وأنه المحدد للإنسان دوره من حيث كونه خليفته ووكيله على الأرض ومحقق لإرادته الإلهية فى جانبها الأخلاقى ، وبعد أن يحقق العقل الاطمئنان إلى ذلك ، تظل هناك منطقة تشغله وهى ماهية الإله ، وكنهه ، والإحساس به ، ونوع العلاقة الشعورية التى تربطه به ، ولا سيما وأن «الصور الفنية فى القرآن» تقدم رموزا لشىء لا يمكن تحديده عقليا ، بل إن الرمز الفنى فى الصور الفنية فى القرآن تخييل يضع لبنات تحريك خيال القارئ لجهات وأبعاد وحدود لا نهائية ، وبقدر درجة الإيمان والشفافية تحقق الصورة الخيالية كل ما لها من إمكانات الحركة والتحريك(★).

(1) Omar Nim: Toward an Islamic Aeslhetic theory P.79.

(★) انظر : سيد قطب (التصوير الفنى فى القران) حيث قدم فصلاً تفصيليا عن التخييل الحسى والتجسيم ، أفاض فيه شرحا لتفسير القاعدة التى يقوم عليها التصوير الفنى فى القرآن، حيث يقدم المعنى الذهنى فى صورة محسة متخيلة ، تتضمن الحركة فى أغلبها وهذه الحركة هى ما يسميه سيد قطب التخييل الحسى الذى يعمل على بث الحياة فى شتى الصور ويضيف إليه كذلك ظاهرة التجسيم أى تجسيم المعنويات المجردة وإبرازها إجساما أو محسوسات ص ٣٦ ، ٨٦ .

هكذا أراد الفاروقى فى إطار رؤيته المجددة أن يقوم بالرد على الأسئلة الكبرى فى حياة الإنسان (أو الأسئلة الكلية كما يسميها المسيرى) من خلال وحدة الإنسان الشخصية، فالإنسان يعرف الله بالعقل ويحبه بالفن من خلال حضوره البهى المستعصى على العقل وقدرته على التعبير والتشبيه ، فالله الذى ﴿ليس كمثله شىء﴾ يعجز العقل عن تصوره وتصويره ، ويجد نفسه لا يقف إلا عند «حد» المفهوم «المجرد» الذى لا يجرؤ على تجسيده ، ولما كان «الحد» - كما يراه كانط - شيئا إيجابيا ومعرفة حقيقية لا يكتسبها العقل إلا حينما يمتد إلى ذلك «الحد» ، دون أن يحاول مع ذلك تجاوزه وإلا وجد نفسه بإزاء خلاء محض أو مكان فارغ ، فإن كل ما سيولده «الحد» فى العقل هو تشوفه الدائم وتطلعه فيما ورائه أى إلى ذلك المجهول الذى لا يعرف حدوده ، ويسعى دوما إلى إدراك ما هنالك من علاقة بين هذا العالم وما هو خارجه ؛ إذ إن الحد ليس حاجزا يتصف بالسلبية ، وليس مجرد تعيّن لكمية الموضوع بشكل محدد (١) ★.

وها هنا يمكن أن نتساءل : كيف أجاب الفنان المسلم - فى نظر الفاروقى عن الأسئلة الكبرى : ما علاقة الله بالعالم ، والإنسان ؟

ما مصدر وحدة الكون ؟

---

(١) د. ذكريا إبراهيم - كانط أو الفلسفة النقدية ص ١٥٥.

(★) فى اعتقادنا أن د. الفاروقى متأثرا إلى حد بعيد بالفلسفة الكانطية ولذلك يحاول من جانبه الاستفادة من بعض جوانبها التى تتفق مع وجهة نظره الإسلامية ، وسوف يتضح ذلك التأثير بشكل جلى فى دور الوعى الجمالى الإبداعى للفنان فى تحقيق الميتافزيقا المشروعة لدى كانط من حيث تطبيق الاستدلالات المفتوحة إلى مالا نهاية ولاسيما فى اعتقاده إستحالة تصورنا للموجود الأسمى تصورا محددا دقيقا .

كيف يعبر الشكل الفنى عن المضمون الإلهى المفارق ؟

كيف أجاب الفنان عن هذه الأسئلة عن طريق فنه ، وإلى أى حد أستوعب مضمون العقيدة الإسلامية أعنى «التوحيد» ؟ وكيف عبر عنها فنا (شعرا ، وإرابيسك، وخطا) إلخ ؟.

★ ★ ★

• نقطة البدء أو استحضار الوجود الشعورى :

كما سبق أن أوضحنا فإن الفاروقى قد دخل مباشرة إلى مضمون الثقافة على نحو ما تجلت فى الأعمال الفنية ، حيث افترض فيها أنها تؤلف وحدة (المقصد - الشكل)، ولقد أعلن عن هدفه الحقيقى وهو أنه يسعى إلى تعيين الموضع الذى تكمن فيه هذه الوحدة وما تستند إليه من نظرية أو مبدأ إستطيقى (١).

والواقع أن الفاروقى من حيث كونه مؤمنا بأن الدين الإسلامى دعوة وأن هذه الدعوة بعثت للناس «كافة» وما تحمله من معانى الاختلاف ثم تحديده لمنهج هذه الدعوة فى عبارة ﴿ وجادلهم بالتى هى أحسن ﴾ وما تعنيه من «مرونة» الداعية فى مخاطبة ذوات مختلفة تقتضى كل منها المدخل المناسب لثقافته وجنسه مما يقضى باستحضار الوجود الشعورى فى البداية، فالمدخل إلى الإسلام طريقه الجماليات أى «الوجدان المتذوق لا الوجدان اللافت» الذى يسلم إلى العقل ، ولذا يقرر الفاروقى أن المسلمين كافة عبر العصور تجاوبوا من صميم وجدانهم مع ترتيل القرآن والأذان، حتى وإن لم يفهموا إلا القليل أو لم يفهموا شيئا من المعانى العربية. لأنهم فى مثل هذه الحالات لم يكن عقلهم المنطقى أو ذهنهم هو الذى يعمل ، بل كانت ملكاتهم الحسية والحدسية هى التى تلعب الدور كله من خلال استيعاب واضح للقيم الجمالية (٢).

---

(1)al Faruqi : Islam and art P.81.

(2)Ibid, P.81.

ولم يستطع الفاروقى أن يتجاهل مناقشة المستشرقين والدارسين للفن الإسلامى وأن ينبه إلى خطئهم فى فهم هذا الفن من وجهة نظر مبدعيه، إذ سووا فى المعالجة بينه وبين الفن الغربى ، غافلين عن أن فى هذه التسوية إغماطا لدور العقيدة الإسلامية فى الفنون الإسلامية فلم يلاحظوا مثلا أن الإسلام قد دخل إلى بقاع كثيرة فى شرق المعمورة وغربها وشمالها وجنوبها ، وكانت لكل من هذه البقاع عاداتها وأعرافها وتراثها الذى تحدث إليها من ثقافاتها القديمة فيما قبل الإسلام ، فلما دخلها الإسلام ودخلت هى فى الإسلام صدر عنها جميعا - مع اختلافها الجغرافى والتاريخى والثقافى - فنٌّ له خصائص واحدة تعكس أثر العقيدة الواحدة فى وجدان الفنان المسلم أينما كان.

ومن ثم كان من الخطأ المنهجى محاولة فهم الفن الإسلامى والحكم عليه مقطوع الصلة عن ينابيع وجوده الحق فى العقيدة الإسلامية ذلك أن جوهر الفن الإسلامى هو جوهر الدين الإسلامى ذاته ، ولذلك فإن عشرات السنين -كما يقول الفاروقى- من البحث المدقق والتحليل الحساس لأعمال الفن الإسلامي وإعادة بناء لها وتعيين هويتها ، قد أكسبت مؤرخي الفن الإسلامي من الغربين شعورا بالفضل أعمق تماما لمجال البحث وللعالم الإسلامي كذلك، غير أن ما قدموه للأعمال الفنية من حيث هي تعبيرات عن الحضارة أو الثقافة الإسلامية إنما كانت عن قبيل التخبطات الفاضحة التي يستحي منها العقلاء خجلاً [1].

وعلى ذلك كان تحديد جوهر الدين الإسلامى مدخلا ضروريا لتحديد جوهر الفن الإسلامى. ولما كان جوهر الدين الإسلامى يقوم فى «التوحيد» كان «التوحيد» هو أيضا الجوهر المقوم للفن الإسلامى .

---

(1) al Faruqi : Islam And Art, P.83.

ويتحدد مفهوم «التوحيد» فى الإسلام بثلاثة أمور :

(أ) الإيمان بمغايرة الموضوع الإلهى لكل موضوعات الطبيعة ﴿ليس كمثله شيء﴾ .

(ب) الإيمان بتعالى الموضوع الإلهى على نحو يجعله يند عن التصور والتعبير .

(جـ) قدرة الإنسان على الفعل واتساع معنى الخلق والابتكار من حيث كون الإنسان خليفة الله و«وكيله» فى تحقيق إرادته «سبحانه» فى زمان ومكان ما (★).

وقد ترتب على ذلك -فى المقابل- أن تحتَّم على الفن الإسلامى أمران :

الأول : أن يدرك عدم جدوى المذهب الطبيعى فى إمكانية التعبير عن الموضوع الإلهى وجوهره «التوحيد» ؛ ذلك لأن مغايرة الموضوع الإلهى لملكة الطبيعة برمتها تفضى إلى عدم جدوى المذهب الطبيعى بالنسبة لموضوع الفن الإسلامي.

والثانى : أن تتجه الفنون فى الإسلام إلى خلق «حدس حسى» باللامتناهى واللامحدود فى وعى المتلقى يعينه على حدس حضور الموضوع الإلهى حدسا مباشرا فى شعوره ووجدانه بلا واسطة من عقل أو مخيلة .

وفى هذا الإطار يتعين فهم الفنون الإسلامية من شعر وآرابيسك وخط عربي. غير أن الفاروقى يلفتنا إلى أن الوعى الإسلامى لم يستطع

(★) قمنا باختصار مبادئ التوحيد التى أوردها الفاروقى فى إطار رؤيته الهامة ، وذلك بما يتناسب ودور الفنان المبدع .

أن يستوعب ذلك مرة واحدة، بل إنه هو نفسه ، بإزاء فهم الفنون الإسلامية التى تم إبداعها فى كنف الإسلام ، قد لاحظ حيرة الوعى الإسلامى -فى البداية- وتردده فى الكثير من الأعمال ذات الصبغة الطبيعية من أشجار وباقات زهور وأعناب الموجودة على قبة الصخرة بالقدس (والتى تم إكمالها فى تسعينيات المائة السادسة للهجرة) وفى المسجد الأموى بدمشق وفى عدد من قصور بنى أمية (المغجار والموشاتى وغيرها) ، مما بنى فى القرن السابع وأوائل الثامن الهجريين ، إذ ضمت إلى جانب ذلك بعضا من الرسوم التصويرية التى نجدها فى الأعمال البيزنطية . ويفسر الفاروقى ذلك بإنه إما أن هذا الفنان الذى أنتج هذه الأعمال كان من أول جيل أو ثانى جيل من أجيال الداخلين فى الإسلام ، أو أنه كان نصرانيا فأنتج ما أنتج وفقا لما عرف من أسلوب أو نهج (١).

ويلاحظ الفاروقى أن هذه المرحلة من الإبداع الفنى والتى تمثل حيرة وتردد الفنان المسلم كانت هدفا لكل ادعاءات باطلة ، أو بالأحرى كانت وراء كل سوء فهم لهذا الفن، حيث وصف المستشرقون الفنان المسلم بقلة البراعة فى محاكاة الفن البيزنطى ، ومن ثم تراجع هذا الفنان عن مواصلة لتقليده . ولذلك ناقش الفاروقى هذه المسألة ويرجعها إلى تطور استيعاب الفنان المسلم لمبادئ التوحيد ، ثم يبين الكيفية التى واجه بها هذا الفنان موقف تمايز العالمين (الإلهى - الطبيعي) أونطولوجيا ، حيث كان عليه أن يدرك كيف يتنزه الله (سبحانه) عن أى تشبيه أو تجسيد ، وإلا وقع الفنان فى الكفر .

ولكن هل يترتب على ذلك أنه يستحيل الاتصال بين العالمين ؟

---

(1) al Faruqi : Ibid, P.87.

يجيب الفاروقى بالنفى ، ويقرر أنه ثمة اتصال يمكن أن يقوم منها فى ذهن الإنسان أو فى عقله وهو اتصالاً ليس بالذات الإلهية نفسها، بل بما لتلك الذات من إرادة، عن طريق كلمات وتصورات ومدركات يتم تلقينها من خلال الكلمات (الوحى)، التى يمكن فهمها بالعقل البشرى عن طريق التفكير. والمعرفة التى تتحقق ها هنا هى بلا شك معرفة أولية ، ينبغى فهمها بلا كيف[1].

هكذا يحدد الفاروقى العلاقة بين الفن الإسلامى والدين الإسلامى بأنها علاقة إحالة متبادلة ، فلا قيام لفن إسلامى حقا إلا فى ضوء جوهر التوحيد الإسلامى الذى يهيئ حدسا حسيا يعين على استحضار الموضوع الإلهى .

فماذا فعل الوعى الفنى الإسلامى فى مواجهة هذا التحدى ، أعنى حقيقة أن الله لا نهائى ويند عن التعبير عنه ، غير أن عدم التعبير عن الموضوع الإلهى بسبب أنه مما لا يمكن التعبير عنه ، فهذا شىء ، وأما التعبير عن الحقيقة المتجسدة فى هذه القضية فشىء آخر . ولا شك أن التحدى فى التعبير حسيا عن الحقيقية التى تقرر أن الله لا يمكن التعبير عنه حسيا عما يصيب خيال أى فنان بالدوار [2].

وهنا سجلت عبقرية الوعى الفنى الإسلامى تقدمها واستيعابها لكيفية التعبير وقدمت فن التوشية أو النمنمة - الذى كان معروفا ومعمولا به فى الشرق الأدنى القديم - وقد دفعت به إلى مستوى جديد من النضج والكمال؛ فالنبتة المنمنمة أو الزهرة المنمنة إنما هى تصوير ساخر أو مشوه لشىء حقيقى من أشياء الطبيعة، إنها اللا-طبيعة . غير أن هذا

(1) Ibid, P.89.

(2) Ibid, P.90.

الأسلوب الذى حاول به الفنان المسلم نفى الطبيعة أو سلبها لم يكن بالأسلوب الأمثل الذى يلغى النزعة الطبيعية ، إذ إن نزع حالة الطبيعة من الشىء قد تؤهله للتعبير عن طبيعة عالية النبرة (الأمر الذى يتعارض مع القصد الإسلامى) كالصحة التى كثيرا ما تصور من خلال المرض ، وكالحياة التى تصور من خلال الموت [1].

ولذا جاء الوعى الإسلامى ليبتكر حلا فريدا. وهو أن يصور النبتة أو الزهرة المنمنمة فى تكرار لا نهائى يبرأ -إن جاز التعبير- من أى تفرد ، ومن كل تفرد ، فيلغى بذلك المذهب الطبيعى من الوعى مرة واحدة وإلى الأبد[2]. ويؤكد الفاروقى بذلك مدى أهمية التفاعل المتبادل بين الخبرة الدينية والخبرة الجمالية من حيث كون الخبرة الدينية ملهما للخبرة الجمالية ، وكون الخبرة الجمالية تعميقا للخبرة الدينية وقد أدى هذا التفاعل بينهما إلى اصطناع الفنان المسلم هذه النظرة الحدسية التى تسقط الفروق بين الجزئيات ، تلك الفروق التى يثبتها الحس ، ويقيم بها تلك الحواجز التى تفتت استمرارية الكون «أوراق الشجرة تتميز كل واحدة منها عن الأخرى فى النظرة الحسية» .

ويبدو فى ضوء ذلك أهمية رأى جادامر H.G.Gadamer ، الذى ذهب فيه إلى أن إقامة التعارض بين الفن والدين أمر لا معنى له ، كذلك محاولتنا إنكار أى دعوة «للحقيقة» يخبرنا بها الفن [3]. فإذا كان الدين -فى نظر الفاروقى- يخبرنا بحقيقة لانهائية الله، وخلافة الإنسان على الأرض ويؤكد دوره فى تحقيق إرادته (سبحانه) الأخلاقية من خلال العبادات والمعاملات ، فإن الفنان المسلم لم يقف موقفا سلبيا ، بل حرضه

(1) Ibid, P.90.

(2) Ibid, P.90.

(3)H.G.Gadamer : Aesthetic and religious experience P.153.

إيمانه وحثه فهم مضمون التوحيد على أن يعبر جماليا عن اللانهائى وعدم القابلية للتعبير وذلك عن طريق اللا-طبيعة المتكرره فمن الممكن أن تكون للنتيجة إذن معادلة تماما لشهادة «لا إله إلا الله» معبرا عنها لفظا ومنطقا(١).

وهذا - من ناحية أخرى - يشى بشىء مهم هو أن تلك التعبيرات الجمالية والرمزية تبعث أو تجدد الحياة فى الأفكار الدينية التى قد تتجمد أو تتحدد بزمان ما ومكان ما ، فتفقد الروح. غير أن التجديد الدائم إنما يكون فى أساليب التعبير عن المضمون الدينى -وهذا ما سيظهر بشكل جلى فيما يأتى- فالفن والدين بينهما علاقة حوارية تبادلية. transformative , dialogical relationship حيث يجدد الفن الفكر الدينى ويحفزه على إعادة صياغة ما فيه من الشعارات المألوفة ، كما يحور الفكر الدينى الإدراكات الجمالية ويعدلها وذلك بتجديد صور تشكيل مزيد من طرق الاستبصار والإبداع الجمالى(٢).

والواقع أن كانط - على الرغم كونه مؤسس استقلالية العمل الفنى والخبرة الجمالية - إلا إنه كما لاحظ نوكس Knox أن القراءة الفاهمة لمضامين معالجة كانط للانسجام أو التناغم سوف تظهر أبعاداً جديدة حيث -إنه على الرغم- من أن كانط جعل مبدأ التوافق والتناغم بين الملكات هو الأساس الفكرى لفلسفته فى الفن والجمال ، إلا أن هذا التناغم الذى تبعثه وتولده الخبرة الجمالية ليس مجرد الاهتمام «بالشكل» فقط للموضوع ، بل هو نتاج رؤية روحية رهيفة للتأمل والفهم لتلك الخصائص والصفات المتجددة دوما ، وللمعانى الخالدة والأزلية للحياة (٣).

(1) al Faruqi : Islam and Art P.91.

(2) Frank B. Brown :Relgious aeslhetic P.42.

(3) I.Knox : Aesthetic theories of Kant, Hegal, and schopenhauer. P.50

ولعل هذا يتضح على نحو جلى فى حديث كانط عن «قوى الروح the powers of the Mind which constitute Genius حيث التى تكوّن العبقرية» (Mind) ويجددها ، كما يرى أن العبقرية هى المبدأ الذى يحيي أفكار الروح يضفى الإنسجام والتناغم عليها ، وفى قدرة هذا المبدأ تقديم الأفكار الجمالية التى يقصد بها كانط التمثيل الخيالى A Presentation of the Imagination ، الذى يثير -بدوره- التأمل اللامحدود ويحفزه، والذى لا يكون فى مقدور أى مفهوم Concept، أولغة Language أن تكافئه فى المعنى، فالفكرة الجمالية لدى كانط هى «المقابل» للفكرة العقلية إلا أن الأخيرة تفتقر إلى الحدس «أو التمثيل الخيالى» (١).

ويوضح «روجر سكرتون» R. Scruton ذلك بقوله «إننا لا نحتاج أن نشارك باخ Bach قناعاته ومعتقداته الدينية كيما نشاركه موسيقاه التى تعبر عنها ، فعل العكس تماما ، أن الأعمال الموسيقية التى تعتمد على مثل هذه القناعات يتم تحويلها من مذهب أو عقيدة a doctrine إلى «فكرة جمالية» an aesthetic idea كما يستخدمها كانط(٢). ولذلك يمكن القول إن العمل الفنى الحقيقى يحتاج إلى قناعات عميقة ، إلا أننا لا نكون فى حاجة إليها ونحن بإزاء تقديره ، ولعل ذلك يفتح لنا أفقا جديدا نرى فيه «الاستيطقي» على نحو جديد، بحيث نفهم أنه يتضمن بعدا روحيا شريطة ألا يفصح عنه على نحو دعائى أو تعليمى ، وبذلك يصف جون سكرتون ، مرة أخرى عالم الفن الهابط Kitsch Art -الذى يحيط بنا فى ظل عالم ما بعد الحداثة- كيف يخرج من جراب مخلوق خالى الوفاض فى قضية الفن فهو لا يملك إلا تزييف الواقع بواسطة الوسائل الفنية ،فعالم الفن الهابط هو عالم أحلام اليقظة المتقلب winsome make-blieve ، والوعود المعسولة

---

(1) I.Kant : Gritique of Judjment, Section 49, PP.181, 182.

(2) R. Scruton: The Aesthetic Endeavour Today P.341.

sugary promises ، لعائد مؤقت آنى Instant reward ولذا فهو يدعى له موقعا لن يصبه أبدا (١).

ولذلك نعود إلى تفسير التبادل المتفاعل والحوار المتجدد بين وعى الفنان المسلم ومضامين الدعوة ، لنكشف عن دور الدين فى حث الوعى المبدع على المشاركة فى فعل الإبداع ، ودور الفن فى تهيئة الوعى لاستحضار المفاهيم الدينية على نحو جديد ، مما يؤدى إلى إسقاط الزعم القائل بتهوين الإسلام من شأن دور الفن أو بمناهضة الفنون، بل على العكس إن للفن دورا فى الإسلام ، كما أن فى الإسلام متسعا للفن .

★ ★ ★

(1) Ibid; P.346.

اللغة العربية : مصدر وحدة التعبير الفنى فى الإسلام

كان مقصد الفاروقى اكتشاف العلاقة بين الإسلام والأعمال الفنية التى ظهرت فى كنفه ، مفترضا أنها تؤلف وحدة ، وتستند على مبدأ استطيقى حدده فيما قدمه فى إطار عقيدة التوحيد التى يدور مدارها حول وحدانية الله ومفارقته. وقد أوضح كذلك مثابرة الفنان المسلم على إبداع الشكل الجمالى الذى يصب فيه هذه المفارقة والتعالي. فمن أين استمد الفنان المسلم تكنيكه التشكيلى ليبدع الشعر ، والأرابيسك والخط العربى ؟

يرى الفاروقى أن الوعى الإسلامى قد عاد إلى عناصر تكوينه التاريخى ، ويعنى بها عناصر الوعى بالعربية ، كيما يحقق هذه الوحدة التى تضم كل أشكاله وأنواعه الفنية ، فاللغة العربية لغة صرفية أى اشتقاقية تقوم على الميزان الصرفى الذى من شأنه أن يشتق من أصل ثلاثى واحد مثلاً ما لا نهاية له من الاشتقاقات الصرفية ، التى تدور كلها على مدار المعنى الوارد فى الأصل . فهذه اللغة الصرفية تقوم على تكرار المعنى الواحد فيما لا نهاية له من الأشكال أو الصيغ الصرفية التى تحيل المعنى الواحد إلى «نسق تكراري» . فأنت -فى اللغة العربية- تواجه مع كل «معنى» نسقا تكراريا ينفتح بك على اللامتناهى واللامحدود . ثم عن طريق علاقات التصاقب والتشابه والتقارب وتنظيم الفروق بين حروف الهجاء فى العربية ، تتقارب المعانى فى الجذور الأصلية ويتكرر بعضها فى بعض ، فيتسع بذلك النسق التكرارى للمعنى ، ويتكثف الشعور باللامتناهي، وباللامحدود فى وعى المتلقى . فالعربية -بذلك- لغة تعين

الذهن على الانتقال من المحدود إلى اللامحدود ، ومن النسبى إلى المطلق، ومن المتناهى إلى اللامتناهي، ومن الفيزيقى إلى الميتافيزيقى، وهذا مما يجعلها لغة مؤهَّلة لإعانة الوعى على استحضار الموضوع الإلهى فى حدس وجدانى مباشر ، ولقد عكس الشعر العربى كل خصائص اللغة العربية. فهو يكرر فى الأبيات نفس المعنى مصبوبا فى نفس البحر العروضى مع التزام بنفس القافية لتخلق القصيدة بذلك نسقا تكراريا للمعنى الواحد فى قالب عروضى واحد فى قافية واحدة. فتصب الوجدان فى قالب واحد. فمنهج القصيدة العربية هو الإلحاح فى الوعى على معنى «الواحد والوحدانية والتوحيد»، ولا سيما بعد الإسلام، حيث أصبح الإيمان به هو الموضوع الأكثر إلحاحا على الوعى، والأقرب إلى وجدان الشاعر وتوقه للتعبير عنه .

فلا عجب بعد ذلك أن تأتى لغة القرآن فى عربية فنية رائعة تقطر عذوبة وطلاوة شهد لها الكافة (*). فكان هذا السبك الفنى العذب سببا فى ترقيق السمع ، وترطيب المشاعر وتطريب الوجدان . ولذلك كان القرآن الكريم كما يقول الفاروقى - أول عمل فنى فى الإسلام من حيث كونه أعلى تحقق لذلك الوعى ، فهو وإن كان إلهى المصدر - شكلا ومضمونا- إلا أن هذا لا يمنع الناقد من القول بأن الشكل إنما كان ذلك

(*) كشف بعض زعماء قريش مشاعرهم عند سماع القرآن بأنه لا تنقضى عجائبه . وعمر بن الخطاب بعد لحظة ثورته وغضبة حين علم بإسلام أخته وزوجها ، أسلم بعد اختطافه الصحيفة وقرأ أول سورة طه .. ﴿طه ، ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى﴾ وخمدت ثورته وهدأ فيضان غضبه ، وقد أشاد الشاعر الألمانى جوتة بالدين الإسلامى بوصفه قوة مهذبة مؤدبة . تراه يقول لإكرمان : « أنت ترى أن هذا التعليم لا يحقق أبدا، ونحن بكل مالنا من نظم لا نستطيع ، بل أقول، بوجه عام ، إن أحدا من البشر لا يستطيع أن يذهب أبعد من هذا» . انظر: محمد إقبال - تجديد التفكير الدينى فى الإسلام- ص ١٦.

الشكل الذى عده الوعى العربى المعيار المطلق والمثل الأعلى الذى كان يتشوف إليه عبر الأجيال والقرون [١].

فالقارئ -وكذلك الفنان- يرى آيات القرآن مرتبة فى سور متفاوتة الأطوال، أطولها يأتى سابقا على أقصرها باستثناء الفاتحة (فاتحة الكتاب) فهى سبع آيات فقط، كما لا يجد نظاما منطقيا يحكم ترتيب السور ، إذ يمكنه أن يقرأ أو يستمع إلى أى قسط تقوده إليه الصدفة أو يقرأه عليه شخص آخر ، ويجد نفسه ينتقل من آية إلى أخرى بما لها من دلالة ندم ، أو عجب أو خسران ، أو رحابة صدر أو إشفاق أو طرب ... إلخ . ومن شأن تكرار هذه الخبرة بقراءة آية تلو آية أن يمتلئ الوعى وتتولد فيه قوة دفع تحمله على المواصلة ، بهدف تحقيق حدس بالعظمة الإلهية[٢].

وفى الواقع يمكننا القول إن هذا التكرار فى الآيات يلعب دورين معا:

١ - محاولة تكثيف المعنى وتأكيده فى الذهن .

٢ - الإضافة، من حيث إنه يضيف فى كل مرة . لونا جديدا للمعنى.

وبتلك الإضافة الجديدة يقدم التكرار ما يشبه الاستدلال المفتوح من خطوة إلى خطوة، فمن حيث إن موضوع الاستدلال صورى خالص فإن التكرار يقوم بفتحه (الاستدلال) ولذلك نرى الفاروقى يقول : «وفى الوقت الذى تتولد فيه عن الشكل المتكرر للآيات قوة الدفع نحو اللانهائية ، يوحى نسيج المعانى بالغرض من الدفع ، وكلاهما بجهدهما المتتام يولدان فى العقل شيئا يشبه « أفكار العقل » عن كانط ، وهو توقع معيار مطلق

---

(1)Al Faruqi : Islam and Art P.95.

(2)Ibid, P.95.

غير مشروط يستدعيه الخيال - الذى تهيأ قبلا لتحمله - ليسد به حاجة أو يشبع رغبة [١].

ومن ثم فإن الوعى فى سعيه هذا نحو المعرفة الموحدة المتكاملة لا يجعل من أفكار العقل سوى قواعد لهدايته إلى هذه المعرفة بدلا من فرضها على التجربة باعتبارها ذات قيمة موضوعية مطلقة ، فيقع فيما يسميه كانط بالميتافيزيقا غير المشروعة . ولقد ساعد على تحقيق هذا السعى تصوير العقيدة الإسلامية للفكرة الإلهية على نحو لا نهائى ولا محدود ، فى مثل قوله تعالى ... ﴿ يسأله من فى السموات والأرض كل يوم هو فى شأن ﴾ [٢]. ولعل هذه الصورة تحفز خيال الوعى الفنى لكى يتصورها فى خط لا نهائى رأسى أو أفقى ، لأنه صيرورة مفتوحة لا يحددها حد ؛ ليس لها أول أو آخر ؛ من أى نقطة تبدأ وإلى أى نقطة تنتهى ؛ لا تعرف البداية من النهاية. ولعل هذا النهج هو ما أراده كانط للميتافيزيقا المشروعة حيث يجيب عن سؤال : هل تستطيع الميتافيزيقا - عن طريق العقل الخالص وحده - أن توصلنا إلى مفهوم « الوجود الأسمى» ؟ بقوله إن مفهوم «الألوهية» مفهوم عقلى خالص يمثل جماع الوجود الحقيقى ، ولكننا لا نستطيع أن نقول عنه أى شىء محدد [٣]. ﴿ ليس كمثله شىء ﴾ (★).

---

(1)Al Faruqi : Islam and Art P.96.

(٢) سورة الرحمن «آية ٢٩» .

(٣) د زكريا ابراهيم - كانط أو الفلسفة النقدية - ص ١٦٠ .

(★) ولا شك أن الفنان «صلاح طاهر» استطاع أن يعبر عن ذلك المعنى فى عمله الفنى « هو» حيث قدم حوالى الألفى لوحة فى تشكيلات متنوعة من حيث اللون والتكوين والظلال ، ولقد قمنا بتحليل هذا العمل فى مجلة فصول بعنوان "توحيد الخالق فى إبداع فنان» المجلد العاشر - العددان (٣، ٤) ١٩٩٢ .

وينبهنا الفاروقى إلى أهمية التمييز بين الشعر والقرآن ؛ فالقرآن ليس شعرا وإنما هو نثر فنى عالى الفخامة شديد الجزالة بالغ الطلاوة ؛ جاء إلى العرب فى لغتهم واضعا لهم فى القول قواعد ومعايير لم يعهدوها من قبل؛ فلا يمكن رد الآيات إلى وزن عروضى واحد. فالميزان الإيقاعى القرآنى يجرى حرا. ومع ذلك فإنه يحدث من الأثر ما يحدثه الشعر من أثر ، بل وبدرجة أعلى حتما [1].

★ ★ ★

(1)Al Faruqi : Islam and Art P.97.

القرآن والفنون التشكيلية :

لاشك أن القــرآن من حــيث هو إبداع فنى حــفــز الوعى الفنى الإسلامى وحرضه على ابتكار الأشكال والوسائط والوسائل التعبيرية التى يكون فى مقدورها أن تعبر عن مضامين دعوته التوحيدية.

١ - الأرابيسك :

إن فن زخرفة الأرابيسك هو الترجمة البصرية للوعى بالعربية . ففى تأمل أشكال الحروف العربية وإيقاع تخطيطها فى صفحة ما ، يمكن لنا أن نتقصى تقصيا كاملا خصائص النظام الذى يتسم بالتقسيمات الثنائية والثلاثية فى بنيتى اللغة العربية والأرابيسك . وتتجلى العناصر الثنائيـة فى الخط العـربى بشكل عـام فى كـونه مـركـبـا من الخطوط العمودية والخطوط الأفقية ، منها ما هو فوق أفق خط الكلام ومنها ما هو تحته . ومن الأحرف ما هو متصل وما هو منفصل، منها المتميز بالانعطاف ومنها المتميز بالاستقامة ، أما هذه العناصر الثنائية الضدية العامة ،فإن بناءها بأكمله يعتمد على تراكيب العناصر الثلاثة إذ تكتب معظم الحروف العربية بناء على أوضاعها الثلاثة فى الكلمة مثلما تتميز كراسى الحروف بنسق ثلاثى فى التنقيط كما تعرب الألفاظ بنسق ثلاثى من الحركات [١].

---

(١) كمال بلاطة فى هندسة اللغة وقواعد الرقش (الأرابيسك) - ص٢٢ من ندوة مواقف : «الإسلام والحداثة » - لمجموعة من المفكرين العرب دار الساقى - الطبعة الأولى ١٩٩٠ .

والواقع أن الأرابيسك يقوم أساسا على عمل تكوينات زهرية أو تكوينات هندسية، تتداخل وتتكرر إلى ما لا نهاية له من المرات ليعطى شكلا إجماليا لا تتحدد فيه البداية أو النهاية . إنه نسق تكرارى كاللغة لا تتعين فيه للتكرارات بداية أو نهاية، مما يخلق فى الوعى شعورا بحضور اللامتناهى أو اللامحدود . وتأتى التكوينات فى الأرابيسك لا تحمل من السمات أو العلامات ما يميز تكوينا عن الآخر؛ وحتى عندما يلجأ الفنان المسلم -فى الأرابيسك- إلى استخدام مصغرات آدمية فإنه يطمس منها الوجوه ، لا لتجنب شبهة الوثنية القديمة ، بل ليوحد بين الشخوص المتكررة دون أن تمتاز الشخوص - عند تفسير ملامح الوجه - بشخصيات تفرِّدها وتمايز فيما بينها.

وأهم ما يميز فن الأرابيسك أنه «فن مُوَحَّدٌ» ، فالشكل فيه هو المضمون أيضا؛ فإذا بالعمل الفنى فى الأرابيسك وقد أصبح مناسبة جامعة للاتناهى والوحدة وتجاوز الطبيعة ، مما يخلق فى الوعى حدساً بالحضور الإلهي. وذلك مالم يفهمه بعض المستشرقين مثل هرتز فلد حيث أطلق عليه «تعصبا أعمي» . فالحضور الإلهى هو الحب الأول للفنان المسلم والفكرة الدائمة التسلط على وعيه [1].

وحتى يحقق فن الأرابيسك خبرته هذه ، فهو يتأسس على قواعد قوانين اللاتطور non development ، والتكرار Repetition والتماثل Symmetry ، وقوة الدفع momentum ويعنى قانون اللاتطور إنكار الطبيعة وقانونها التطورى خلال مراحل متعاقبة من النمو إلى النضح (وهو نفس قانون الدراما الغربية - فيما يرى الفاروقى ولا سيما التراجيديا) ، وكما أن الإسلام يبدأ بأن لا إله إلا الله ، فإن النموذج الكلى universal Pattern للفن الإسلامى ، لغة وفكرا وأسلوبا يفعل الشىء ذاته من حيث نفى

(1)Ibid, P.99.

الطبيعة أو سلبها بوصفها محكا measure أو معيارًا norm يجسد أو يعين الجلال sublime . أما قانونى التكرار والتماثل فهما ينكران أيضا الطبيعة من حيث إنها لا تتصف بالتكرار أو السيمترية ، كما تخلو الطبيعة خلوا تامًا من المبدأ الرابع لفن الأرابيسك وهو قوة الدفع أو الحركة من وحدة إلى أخرى ، حيث تنتظم عناصر الأرابيسك المكررة على نحو متماثل أو بطريقة تولد نوعا من الدفع أو الحركة التى تدفع نظر المتلقى إلى أن ينتقل من وحدة إلى أخري .. بحيث تحث الوعى على السير إلى اللانهائى infinit march الذى ليس له نهاية أو غاية ، وبذلك يعبر فن الأرابيسك عن « الله » سبحانه الذى هو غير قابل للتعبير الحسى (١).

٢ - فن الخط العربى :

وكما أنصب الشعر بصريا فى الأرابيسك من حيث إن كليهما نسق تكرارى للمعنى - فإنهما معا يتوحدان فى فن ثالث يجمعهما معا ، إنه فن الخط العربى . ففن الخط العربى ينتقى موضوعاته من الرموز الدينية المقدسة مثل « لفظ الجلالة «الله» أو كلمة «محمد» أو عبارة الشهادة والتوحيد «لا إله إلا الله محمد رسول الله» أو كتابة آية من آيات القرآن الكريم. ويفتح هذا الفن أعمالاً تعرف باللوحات الدينية- . فى هذه اللوحات تجد احتفاءً كبيرا بالحرف الهجائى الذى يتحول إلى تكوين زخرفى بالإطالة والإمالة والإحناء والترقيق والتكثيف ، وفقا لقواعد الزخرفة فى الأرابيسك وأوزان اللغة . وحين يقف المرء أمام واحدة من هذه اللوحات يرى الكلمة لا كرمز منطقى يخاطب الذهن ، بل كخارطة ترسم وجدان الفنان ووعيه وحسه بإزاء هذه الكلمة أو تلك جمعا بين الجلال والجمال، والعينى والمجرد ، والحسى والمعنوى ، والمادى والروحى .

(1)Al Faruqi : Islam culture and History P. 72.

ولهذا يعتبر الفاروقى فن خط اللغة العربية من أعلى فنون الإسلام مرتبة لأنه فن مزدوج :

أولاً : بوصفه فن أرابيسك مرئى Avisible arabesque يتكون من الخط اللين الذى يموجه undulates الخطاط ويمده stretches وينحنى به bend أو يميل به incline أو يستقيم أو يكوِّن منه تصميم ما قوسى أو زخرفة على هيئة وردات أو أشكال هندسية .

ثانيا : من حيث كونه ذا مضمون منطقى ، إذ تعيد الكلمات إنتاج شىء ما، يقدم مباشرة إلى العقل بالإضافة إلى ما يمثله للحس(١).

ثالثا : ويمكن أن نضيف خاصية ثالثة لهذا الفن وهى اللفظ / اللحن ولقد استمدها الفنان -كما يقول د.الحبيب بيدة- من ترتيل القرآن، واللحن فى الموسيقى عبارة عن نغمات متواترة -كما يقول إخوان الصفا - والنغمات هى أصوات متزنة ، ومن هنا بدأت رحلة الفنان متجاوبا من خلفيته الثقافية والحضارية ليبتكر الشكل الذى يتجاوب مع اللفظ/اللحن ، فلا تكون الصورة بمعنى المظهر بل بمعنى الجوهر أو البنية من حيث هى نسق وتأليف تتفاعل فيها (الكيفيات والكميات وقواعدها الضابطة)، فاخترعت الأقلام واستعملت المواد لتؤدى هذا الخاصية الجمالية (٢).

ولذلك يستطيع فن الخط -حقا- أن يتصل بتلك الحدوس الدينية العميقة -بحيوية لا تقارن - حيث يتم التقاط المعنى ، ثم يوضع هذا المعنى

---

(1)Al Faruqi : Ibid, P.73.

(٢) د. الحبيب بيدة: الخلفية الفلسفية والجمالية لفن الخط العربى - ص ١٣١ فى: الفنون الإسلامية : المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة - أعمال الندوة العالمية المعقدة فى استانبول ١٩٨٣.

فى تشكيل يحقق وحدة العقل والحس، فيرتبط الكيان كله باللوحة فى لحظة التذوق ، ومن ثم فليس من قبيل المصادفة أن يجد الدين أتم معنى له فى الفن، فإن معنى « القداسة» لا يمكن أن تعبر عنه اللغة أى لغة الخطاب النثرى العادى وكما قال سانتيانا : إن كلا من الفن والدين يكون فى أفضل حالته ، عند نقطة التقائهما أو توحدهما، حيث تزول عن الفن العبثية والتهور ، ويتخلى الدين عن الحرفية literalness والتعصب (الدوجماطيقية) Dogmatism (١).

وهكذا يقدم الفاروقى فى إطار رؤيته التجديدية للإسلام مبادئ نظريته فى الاستطيقا الإسلامية- أو فلسفة الفن الإسلامى ، حيث أسس مبادئ هذه الإستطيقا فى ضوء المبدأ الجوهرى للإسلام وهو مفارقة الإله وتعاليه . وتتلخص مبادئ نظريته فيما يأتى :

١ - التحوير فى الصورة يعادل الابتعاد عن محاكاة خلق الله .

٢ - التجريد بمعنى الابتعاد عن الشكل الحقيقى لما خلقه الله .

٣ - النظرة الحدسية التى تسقط الفوارق بين الجزئيات ساعية إلى إعادة الاتصال والوحدة بين الجزئى والكلى بين النهائى واللانهائي، بين الإنسان والله ، دون المساس بذاته الإلهية .

★ ★ ★

(1) Melvin Rader : Art and human Values P. 183.

الفاروقى من منظور النقد

وكما قلت فى بداية الدراسة. فإننا نوقن بأهمية جهد الفاروقى سواء من جهة رؤيته التجديدية بوصفه مفكرًا إسلاميًا عاش فى قلب العالم الغربى أو من جهة معالجته الإستطيقية للفن الذى أنتج فى كنف الحاضرة الإسلامية . ولقد استطاع الفاروقى - بلا شك - أن يقدم رؤية متوازنة عن الإسلام ، دارت حول أهمية «العقل النقدي» فى التفكير الإسلامى ، الأمر الذى يفسح المجال للحوار وللأراء المخالفة ومن ثم يفسح المجال للتطوير أو التحوير و التعديل.

فالعقل الإسلامى -عند الفاروقي- ليس عقلاً سلبيا، بل هو عقل يقوم على الاقتناع الذى تدعمه حرية القبول. وكذلك يؤمن هذا العقل بتعالى الله ومفارقته من حيث كونه (سبحانه) لا يدخل فى حدود معرفته، فهو متمايز أونطولوجيا ، لا يحده حد ولا يتجلى تجسيدا أو حلولا فى مادة . ولكن ذلك كله لم يحل دون وجود فنون إسلامية تعبر عن هذه الحقيقة من خلال تفاعل العقل والشعور..

ومن ناحية أخرى فإن الوحى جاء ليتحدث باللغة العربية التى كان الوعى العربى يستخدم فيها من قبل -وخصوصا فى شعره- نفس تكنيك التكرار والجزالة اللفظية، والصور الفنية ، فجاءت رسالة القرآن معقولة على مستوى العقل، مقبولة على مستوى الوجدان ، على خلاف الرسالة المسيحية التى تنطوى- كما يقول جادامر- على مفارقة كون الإله مجسدا، ومن ثم كانت هذه المفارقة متصادمة مع فهمنا الحقيقى للموت والخلود أو

الفداء والخلاص، ومجسدة لتحدٍّ يحطم كل توقعاتنا الطبيعية لأنها لا تماثل أفكارنا عن الثواب والعقاب[١].

ولا شك أن مبدأ مفارقة الله (سبحانه وتعالى) يقتضى أن ننهج سبيلا أو كيفيات خاصة فى تذوق «الفن الإسلامى» وفهمه ، على نحو يختلف عن تلك التى يقتضيها مبدأ التجسيد الذى أتاح للفنون البصرية التى عاشت فى كنف الحضارة المسيحية أن تكون -كما يقول جادامر- إنجيلاً للفقراء Biblia pauperum ، وذلك لكونها «كتابة» يستطيع الأميون قراءاتها عن طريق أبصارهم[٢]. وقد راعى الفاروقى ذلك ولاسيما وأنه قد تناول الدين الإسلامى من جهة كونه قوة حضارية تدفع بالمسلم إلى أداء دوره فى الواقع سواء أكان فناناً أو متذوقا . فالفنان هو المسلم الذى يعى مسئوليته فى إبراز الجمال الكائن فى الرموز الإسلامية المقدسة ، فيصبح كأنه يكتشف لها أوجها جديدة ، يعدد ويردد ويكرر فيها «أسماء» جمالية متعددة لله سبحانه وتعالى» ، فلا عجب - إذن - وليس ذلك مصادفة- أن يحيط المسلمون أنفسهم بكل موضوعات الفن الإسلامى حيث يبصرون فيها هذه الأوجه والمعانى والأسماء المتعددة لله سبحانه[٣]. فتشيع فيهم الطمأنينة والسكينة.

وذلك ما اهتمت به كذلك لمياء الفاروقى . وقد أشارت لمياء إلى وفرة «المادة الفنية» فى التراث الإسلامى سواء أكانت أعمالاً فنية أو جهوداً نظرية، كما نجد عند المسعودى ، والفارابى والكندى وابن سينا، وكذلك الخوارزمى ، والغزالى ، وابن خلدون ، وابن بطوطة ، ومن ثم دعت الباحثين والمهتمين بالدراسات المتصلة بهؤلاء الأعلام وحقول عملهم

(1) H.G.Gadamer : Aesthetic and religious experience P.149.

(2)Ibid, P.152.

(3) Al Faruqi : Islamic culture and History P. 72.

المختلفة - دعتهم أن يقدموا لها المعالجة المنهجية المتصلة بالأسئلة التى تخص فلسفة الفن بصفة عامة ، ثم محاولة الإجابة عنها من وجهة النظر الإسلامية مع الاهتمام فى الوقت نفسه بالتربية الجمالية ، إذ إنها ترى أن وظيفة التربية الجمالية ليست مقصورة على التدريب والتعليم التذوقى فحسب ، بل تمتد كذلك إلى غرس الثقة فى نفوس أفراد المجتمعات الإسلامية لكى يسهموا فى بناء الحضارة الإنسانية من خلال مشاركتهم بإبداعهم الفنى أو إضافة طابعهم أو لمستهم الفنية الخاصة بهم (١).

وقد تناول الفاروقى مسألة علاقة الإسلام بالفن على نحو مختلف عما درج عليه كثير من المحدثين والمعاصرين، الذين كانت معالجتهم إما أن تقف موقف الدفاع عن الإسلام ودفع تهمة إنه يعارض الفن ولا سيما فن التصوير؛ وإما أن تبحث عن مواطن الإباحة والتدليل عليها من الآيات الكريمة . أما الفاروقى فقد بسط الرؤية الإسلامية ، ومن خلال هذا البسط اتضحت مبادئها ، وبصفة خاصة علاقة الله بالعالم وبالإنسان . وتبينت صورة الله وكنهها المفارق، ومن هذه الخيوط نسج الفاروقى مبادئه الاستطيقية ، فيما سبق ومن خلالها وجد حججه العقلية التى رد بها على المستشرقين دون انفعال ؛ ومن أهم هذه الحجج، وأبسطها فى الوقت نفسه، أنهم استخدموا معيارا مختلفا فى تقدير الفن الإسلامى وتقويمه ومن ثم فتح الفاروقى -على نحو ما كان يريد باحثون آخرون- نافذة جديدة نطل منها على الجمال والفن فى علاقتهما بالمعارف الإنسانية التقليدية وكذلك المعارف المعاصرة التى تتطور من حولنا وتتقدم بسرعة مذهلة . ولعل هذا هو نفس الرأى الذى انتهى إليه سبارشوت F.E. Sparshott حين رأى أن محاولته بناء مذهب فى علم الجمال يضم فى

---

(1) Lamy'a Al Faruqi : Islamizing the Arts Disciplines PP. 468, 471.

ثناياه وظيفة للفن واحدة ، ومنهجا للتحليل الجمالى واحدا ، خليقة بأن تكون مغامرة تنطوى على خطورة كبيرة فضلاً عن أنها ليس بمقدورها أن تقف محايدة بإزاء المذاهب الفلسفية الأخرى. ولذلك فإن فكرة تشييد مذهب ينطوى على تعدد هى فكرة لم يستبعد وجودها ، فالإستطيقا ، وهى تباشر وجودها على هذا النحو، ينبغى -مذهبيا - أن تكون فلسفة للإنسان [1].

وإننا لنعتقد أن الفن تجربة تتنوع على حسب مكانها وزمانها وما فيها من مضامين ثقافية وعلمية ودينية ، ومن ثم هى إمكانية مفتوحة تمنع العمل الفنى تفرده وتنزهه عن كل ما استوعبه الفنان من عناصر الواقع الكائن فى لحظة تذوقه من خلال خبرته الجمالية ، إذ إن ما يجعل الفن فنا على الحقيقة هو مراعاته للمعايير الفنية -بداية- لا القيم الدينية المحض أو الأخلاقية أو الاجتماعية التى يعبر من خلالها . فالتجربة الجمالية تحتوى «كلية» الشخصية الإنسانية -وهو ما أسقطه كانط من حسابه - بجملة إحساسها ، وإنفعالاتها وخيالها ، وعقلها ، ومن ثم من لا يراعى تلك الحقيقة -كما فعل كانط- إنما يكسر التواصل والوحدة فى الإنسان الذى يعلوا فى كينونته من الطبيعى إلى المثالى. ومن لا يرعى تلك الحقيقة إنما يفصل الإنسان لا عن محيطه فحسب ، بل عن وحدة ذاته التى تتشطر ، وتتناثر جوانبها المعرفية وكذلك الشعورية والإرادية على النحو الذى يضر بإمكانيات تفاعل الإنسان مع العالم [2].

وقد لاحظنا أن الفاروقى لم يتحدث فى هذا المقال عن فن العمارة الإسلامية فى سياق حديثه عن الفنون التشكيلية الأرابيسك والخط

(1) F.E. Sparshott : The structure of Aesthetics P., 435.

(2) I.Knox : Aesthetic theories of Kant, Hegal, and schopenhauer. P.26.

العربى ، وكذلك لم يشر إلا إشارة موجزة إلى العمارة (المسجد بصفة خاصة) فى مقالة له عن «الأرابيسك» فهو يرى أن النظرية الجمالية الإسلامية المؤسسة على الطبيعة المفارقة لله (سبحانه) اقتضت أن يكون المسجد وهو أعلى تعبير فنى عام للإسلام بناءً خاليا ، حيث لايوجد فى الإسلام أى طقوس لتقديم قرابين مقدسة sacrments أو كهنوتية priesthood ، ولذلك لم يكن المسجد إلا مكانا للعبادة تم بناؤه ليستوعب صفوف المصلين المتجهين بأنفسهم إلى الله (سبحانه) دون وسيط ، ولذلك فإن كل ما يحتاجونه هو حضور الروح ، ومكان يقومون فيه للصلاة ويسجدون ، وليس ثمة شىء آخر عدا ذلك. أما جدران المسجد فإنها تعطى شعورا بالأفق المفتوح airy feeling للأستار الشفافة لنماذج محلقة وهو ما يربط المسجد بالمكان اللامتناهى (١).

وكذلك تجنب الفاروقى استثمار العلاقة القائمة على التفاعل بين المسلم والطبيعة، وعلى أنه من حيث كونه مقياس الإبداع والتجديد فى الأرض ، وكذلك تجنب أو تجاهل تفاعله مع معمارية لغته العربية وتشكيلها ، بالإضافة إلى عدم التطرق إلى تأثير ممارسة العقيدة فى الحياة اليومية والاجتماعية -كما يقول محمد مكية- وانعكاسها فى التخطيط لأجواء البيئة الاجتماعية ، وفى مفردات البنية العمرانية ، وفى الخصوصية فى البيئة العائلية وبيئة السوق، بالإضافة إلى مكانة المسجد -النواة المركزية- بوصفه أعلى صورة للتعبير عن العقيدة فى نسيج التخطيط والأفق السماوى . ففى ظل هذه الصلات المتفاعلة -لاشك- يمكن أن تبرز مفردات الخصوصية المعمارية الإسلامية وجمالياتها على نحو أدق (٢).

---

(1)Al Faruqi : culture and History P. 73.

(٢) انظر بالتفصيل محمد مكية : الثابت والمتغير فى الفن المعمارى من ص ٤٧ - ٥٧ فى ندوة الإسلام والحداثة .

ولذلك كنا نأمل فى ظل رؤيته التجديدية ، التى أوضح فيها دورا إيجابيا للإنسان وبأنه فاعل مشارك فى فعل الإبداع ، أن ينظر إلى «العمارة» بوصفها جزءًا مهما من نشاطه. فإذا لم يكن الإنسان فى الإسلام هو «موضوع» الفن ، فهو على الأقل مبدعه ، ولقد لاحظ ذلك تيتوس بيركهارت T.Burchhardt وذلك فى مقالته عن «دور الفنون الجميلة فى التعليم الإسلامى» حيث رأى أن العمارة لم تشغل مكانة دنيا قط فى العالم الإسلامى ، وهذه الحقيقة تصدق على ما نطلق عليه الفنون «النفعية» إذ إنها تسهم فى رفع شأن الإنسان بوصفه خليفة الله فى الأرض (١) (★).

وقد لاحظنا كذلك أن الخط الفلسفى العام الذى رسمه الفاروقى لا يختلف كثيرا -على الرغم من محاولته ذلك- عن الخط الذى رسمه فلاسفة المسلمين الذين يؤكدون صدور الجمال عن مطلق هو أصل كل جمال ، وأنه ليس مجرد شعور أوحالة نفسية لدى الإنسان؛ فالجمال كامن فى بنية أشياء العالم الذى خلقه الله (سبحانه وتعالى) . والواقع أننا لا نعارض الاهتمام بالموضوعية فى الجمال ، فهو موجود حقا فى كل عنصر من عناصر الطبيعة مهما كان هذا العنصر ضئيلا ، ولكن ما نقصده هو الانتباه إلى العلاقة بين موضوعية الجمال الموجود فى الأشياء، والمصدر

---

(١) ابراهيم تيتوس بيركهارت : دور الفنون الجميلة فى التعليم الإسلامى - ص ٧٠.

(★) كذلك لتيتوس بيركهارت كتابا عن فن الإسلام : اللغة والمعنى ، يحتوى فصل قيم عن العناصر المكونة للمسجد مثل المحراب والمنبر والقبة من حيث كونها معنى يدخل نسيج الجو العام للصلاة . Look : Titus Burchhardt. Islamic Art . Art of Islam - Language and meaning - World of Islam Festival , Publishing company Ltd. (Chapter V) Tr.by J-Peter Hobson forword by seyyed Hossein Nasr. 1976.

المفارق أو الميتافيزيقى ، من حيث أن أشياء العالم متنوعة، متعددة، مختلفة فى مستويات وزوايا جمالها . والإحاطة بهذا التنوع والاختلاف يقتضى عناصر تختلف عن ما هو متفق عليه من مفاهيم كالتمام والكمال والبهاء؛ بعبارة أخرى فإن العقل بما فيه من مبادئ أولية لا يستطيع وحده تقدير الجمال فهناك إلى جانب العقل والحس والخيال والتأثيرات المتنوعة المنبثقة من تدريب التذوق وإرهافه أى ينبغى أن يكون لها دور فى ذلك . فالإبداع الفنى فعل جدلى بين المبدع والواقع والطبيعة والثقافات المختلفة ، من خلاله يبدع أشكالاً يبرز فيها وقع الوجود وديناميته فى شعور ووجدان أمته .

ومن هنا حقًا ، يتحول الفعل الإبداعى الفنى إلى قيمة ثقافية يحقق من خلالها الفنان -وهو أنقى وأعلى صورة للوعى الإنسانى - دوره المشارك فى الإبداع بالمعنى الواسع له. وفى ضوء ذلك لم يكن للفاروقى أن يخشى صورة بروميثيوس التقليدية التى تصوره بأنه المتبجح الذى جرؤ على سرقة «النار» أو المعرفة من الإله. ومن ثم جلب لنفسه غضب الإله.

ذلك لأن علاقة الله (سبحانه) بالإنسان - وهذا ما أكد عليه الفاروقى فى أعماله - ومن وجهة النظر الإسلامية تتركز على استخلاف الله الإنسان فى الأرض بوصفه وكيلا لله ، وهذا ما أكده الفاروقى فى كل أعماله ، ولما كان اختيار الله للإنسان نتيجة الثقة فى قدراته فقد أعطاه (سبحانه) المعرفة عن طيب خاطر ، حيث علم آدم الأسماء كلها ، فلم لا يقوم بدوره إذن كاملاً ؟ ! ، هذا إذا وضعنا فى الحسبان أن بروميثوس - فى الميثولوجيا الغربية - لم يسرق النار «عنوة» إلا لأنه اكتشف ظلم الإله وتعنته ، وأراد بهذه السرقة أن يعمر الإنسان الأرض، أما إله الإسلام العادل الرحيم فقد وهب ومنح الإنسان المعرفة ووهبها له ليستخلفه على

الأرض مشاركا فى إبداع الأرض وإعمارها وتجلية إرادة الله فى العالم. فلا مبرر -إذن- للتحدى أو للتبجح كما توهم الفاروقى (١).

إننا نرى -على العكس من الفاروقى - ضرورة تبنى فكرة بروميثوس وتبنى رسالة الإعمار الموكولة إليه : والنظرة العامة إلى هذا العالم الذى يحيط بنا تكشف عن أنه قد أصبح حقًا «بيتا كونيا» نعيش فيه جميعا، بنائنا جميعا أى ضرر يمس أى جزء فيه، ومن ثم فإن بروميثيوس المسلم صاحب النظرة الإبداعية ينبغى أن يكون له دور فى هذا البيت الكونى، وأحد وجوه هذا الدور أن يحارب التلوث الصناعى وصور الخلل فى التجمعات المدنية التى أدت إلى صور من الاختناق لا علاج لها إلا بإعادة تشكيل معمارى جديد يعيد النقاء للحياة وللهواء، ولاعلاج لها إلا بوقف خضوع مشروعات التنمية واستغلال الموارد الطبيعية لمنطق السوق بالكشف عن أهمية القيم الجمالية والإنسانية فى هذه المشروعات وإبراز مدى المخاطر الكامنة وراءها (*). كذلك ينبغى لطاقات برومثيوس (الفنان

---

(1) Look Al Faruqi : Islam and Art, P. 109

(*) يرى الباحثون فى مشكلة البيئة إنها مشكلة تحتاج إلى عدد من التخصصات تبدأ من علوم الحياة حتى الفلسفة، لان الفلسفة -فى نظرهم- تعين على فهم مغزى علاقة الإنسان «بالبيئة» بمعناها الكلى. إذ إن البيئة لا تقتصر على جملة الأمور المادية التى تشكل الجوانب الطبيعية، بل هى أكثر شمولا، إذ إنها تشتمل على أبعاد اقتصادية واجتماعية وثقافية، مما يجعل تعقد رؤية الإنسان إلى البيئة أمراً مألوفا. ولذا فإن محاولة إعطاء منظور تتكامل فيه جميع النواحى البيولوجية الاقتصادية والثقافية من خلال إدراك ارتباط هذه النواحى معا فى بيئة واحدة و متغيرة باستمرار فى الوقت نفسه. هو الهدف الأمثل للوصول إلى علاقة سوية مع البيئة. ومن ثم فإن أزمة البيئة هى أزمة تصور أى غياب الإدراك الذى يجعلنا نعى وحدة المحيط الحيوى والنظم البيئة جميعا. =

المسلم) أن يجعل إبداعاته (من أرابيسك وخط وعمارة ... إلخ) تنبث فى كل مكان فى العالم لتلعب دورها كمقوم ثقافى من مقومات العولمة وبذلك يقدم المسلم دورا فعالاً فى إعادة بناء العقل الإنسانى.

غير أن ما يحدث هو نقيض ذلك تماما. لقد استشهدت لمياء الفاروقى -بأسي- برأى ديك هبسون dick Hobson فى مقالته عن التجميل ومدينة جدة "Tajmil and Jiddah" حين يقول : « يصاب المرء بالصدمة حين يرى أنه حتى مدينة جدة تحتوى ثروة -لاتحصى- من تزيين الحدائق والبساتين، ولكنها إبداعات فنية غير إسلامية، فهى نتاج عقل وروح فنانين غربيين قاموا بإبداعها من أجل مخدوميهم من المسلمين[1].

ومن هنا يمكن القول إن الفاروقى تردد فى أن يجعل للفن دورا نقديا للدين لا بمعناه العقائدى ، وإنما من حيث تطبيقه فى زمان ومكان ما.

= ومن هنا يدعو الباحثون والمهتمون بشئون البيئة ومشكلاتها إلى مايسمى تعليم البيئة الذى يتسم بالاستمرارية والتطور معا وتأسيس نظرة شاملة للبيئة يقوم على هذا التعليم . وفى ضوء ذلك كله نعتقد أن العمل على تأسيس ما يمكن أن نسميه علم جمال البيئة قادر على فعل ذلك، من حيث توظيفه لمبدأ الوحدة فى الاختلاف فى البيئة ، ومن ثم إبداعه لوعى جمالى جديد ببيئة تتنوع فيها العناصر من طبيعية إلى تكنولوجية إلى معلوماتية إلى هندسية تطبيقية ، وبذلك يتولد توجه عام وشعور كلى يؤمن بأن لكل تخصص جماله ، وبالتالى حسه الجمالى فلا تناقض إذن بين الوعى بالبيئة علميا وتكنولوجيا واحصائيا ، وصب كل هذه العناصر فى قوالب جديدة وفقا لقواعد جمالية . وبذلك يتحول الوعى الجمالى بالبيئة إلى قوة دافعة تنزع الحجاب عن غطرسة العلم الذى أوهم البشر بأن ما يراه من خلال تجاربه ومعادلاته وصياغاته وتطبيقاته التكنولوجية هو الحقيقة الوحيدة . انظر د. سعيد محمد الحفار - الإنسان ومشكلات البيئة - خبير اليونسكو لعلوم البيئة والتربية البيئية - دولة قطر ١٩٨١.

(1)Lamy'a Al Faruqi : Islamizing the Arts Disciplines P. 476.

فإن هذا الدور -لاشك- كان سيدعم فكرة الحرية التى دافع عنها الفاروقى ، ومن ثم كان فى مقدوره أن يقدم معادلة جديدة بدلا من المعادلة التقليدية التى ترى أن الدين يكبح الفن . فتكون المعادلة الجديدة إعادة لبناء علاقة الدين بالفن بحيث يتضح فيها أن ارتباط الدين بالفن يناظر ارتباط الحرية بالمجتمع وقدرته على التعبير . وفى هذا العصر الذى يفكك كل شىء نحتاج للحظة إيجابية يطرح فيها السؤال النقدى ويتم الإجابة عنه بحرية مقترنة بالصدق؛ لأنها حرية مسئولة (ليست سلبية) . والمسئولية ترتبط هى كذلك بقيم دينية وأخلاقية، ولعل الفنان هو من أكثر الأصوات قدرة على التعبير عن ذلك كله .

وبذلك لا نعيش كما يقول A.E. Housman

أنا غريب وخائف

فى عالم لم أشارك

فى صنعه مطلقا (١)

بل نعيش ونحيا معا فى عالم نصنعه فى كل لحظة، ونشارك فى تغييره دوما لأننا ارتضينا أن نحمل الأمانة وأن نمارس مسئولية الخلافة.

★ ★ ★

(1)Melvin Rader : Art and human Values P. 186.

STVDIA ISLAMICA

دراسات إسلامية

EX FASCICULO XXXVII

من الكراسة السابعة والثلاثين

G.P. MAISONNEUVE- LAROSE

PARIS

MACMLXXiii

الناشر

مايسونيف - لاروس

باريس

١٩٧٣

الإسلام والفن

إن المقال التالى محاولة للعمل على توضيح علاقة الدين الإسلامى بما أنتجه أنصار هذا الدين من أعمال فنية على مدى القرون . والمقال يفترض أن الأعمال الفنية المشار إليها إنما تؤلف وحدة ، إلا أنه يسعى إلى تعيين الموضع الذى تكمن فيه هذه الوحدة وما تستند إليه من نظرية أو مبدأ إستاطيقى.

ومما لا نفع فيه ولا جدوى منه إثارة خلاف حول ما للفن الإسلامى من وحدة. فعلى الرغم مما سيدركه المؤرخ من تنوع واسع فى الموضوعات الدالة المتكررة والمواد والأساليب التى تغايرت واختلفت جغرافيا أو تاريخيا، فإن الحقيقة الغامرة للفن الإسلامى جميعه هى ماله من وحدة فى « المقصد والشكل » . فمن قرطبة إلى مانداناو، ما إن دخلت إلى الإسلام ، حتى أبدت فنون هذه البلاد خصائص أساسية واحدة من اجتناب للمذهب الطبيعى ونأى عن التشخيص ؛ مع تفضيل للاحتفال بالأسلوب والشكلية المتولدة من الحركة واللامحدودية . فقد استعان الفن الإسلامى جميعه بألفاظ القرآن والحديث البالغة التأثير فى الوجدان، وبالشعر العربى أو الفارسى، أو بأدب الحكمة الإسلامى واستخدمها بأن صاغها فن خط عربي.

وبالمثل تجاوب المسلمون كافة عبر العصور من صميم وجدانهم كذلك مع ترتيل القرآن والأذان، حتى وإن لم يفهموا إلا القليل أو لم يفهموا شيئا من المعانى العربية . ففى مثل هذه الحالات لم يكن عقلهم

المنطقى وذهنهم فى حالة عمل ، ولكن لعبت ملكاتهم الحسية والحدسية

الدور كله، فى استيعاب واضح للقيم الجمالية . ولقد كان إدراكهم أو

فهمهم الجمالى فى قوة فهم أولئك الذى كان لهم من الفهم النظرى ما

يكفى للقراءة والفهم. فالحدس المباشر له دائما الأولوية فى مجال التقاط

القيمة الجمالية . أما الفهم المنطقى فهو - إن جاز التعبير - إنما يقوم

فى هذا الصدد بدور ثانوى عن طريق مد يد العون فقط.

هذا ما كانت عليه قوة القيم الجمالية فى الإسلام ، وهذا ما كانت

عليه الوحدة الفنية التى استخلصتها تلك القيم أشد مجموع الثقافات

تنوعا، حتى أن المرء الذى يكون قد سافر من شواطئ الأطلنطى الشرقية

إلى شواطئ الباسفيك الغربية يكون قد سافر فى أرض أليفة بما فيها من

العمارة الإسلامية ، المزخرفة بأعمال الأرابيسك والخط العربى ، كما أنه

يكون قد اكتسب حساسية مماثلة من الحياة اليومية لأناس مختلفين فى

الجنس واللون واللسان وأسلوب العيش وهى حساسية أحدثها الإسلام

بالنسبة للقيم الأدبية والموسيقية. ولكن كم كانت ضعيفة واهنة دراسات

أولئك الذين عنّوا أنفسهم بمشكلة طبيعة الفن الإسلامى وكم كانت هزيلة

ما حققوه من نتائج بشأن تحديد وتعريف ما بين الإسلام والفن من

علاقة.

وكنت قد قدمت فى مقال آخر بعنوان « مفاهيم خاطئة عن طبيعة

الفن الإسلامى » - أشرنا إليه للقارئ - (١) نماذج من نوع هذه « الدراية

أو العلم » فى ميادين الزخرفة والتصوير والعمارة والأدب والموسيقى

ونظرية الفن . وقد عرضت فى كل حالة لموقف واحد من بحاث الغرب

---

(١) فى «الإسلام والعصر الحديث» ، نيودلهى ، المجلد الأول (١٩٧٠) العدد الأول ،

ص ٢٩- ٤٩ .

العظام (من أمثال : ريتشارد إتنجهاوسن ، هـ ج. فارمر، م. س . ديماند، ت. و. آرنولد، إ. هرتزفلد، ك. أ . س . كريزويل ، ج. فون جرنباوم)، ممن ترجع شهرتهم- إن جزئيا أو كليا - إلى ما قدموه من إسهام فى هذا المجال وقد عرضت لحجة الباحث فى كل حالة بالتحليل والتفنيد.

فبالنسبة للإنسان فإن كل فرد من السابق ذكرهم آمن بالافتراض الخاطئ- بل المتحيز - بأن الإسلام بمنأى عن الإسهام بأى شىء عبر العصور فى فنون الشعوب الإسلامية، وأنه أعاقها وقيدها. فأفقر بذلك تياراتها الفنية؟ وأن النمو الجمالى الوحيد الذى كان الإسلام مسئولا عنه هو الاستخدام العام وفى كل مكان للآيات القرآنية مكتوبة بالعربية وهو ما وصفه هرتز فلد بأنه « تعصب أعمى » وقد رأى اتينجهاوسن فى كسر هذا الأمر واختراقه - من خلال ترجمة القرآن إلى اللغات الأخرى - قدرا ليس بالقليل من بداية النهاية لذلك الاحتكار. وقد سعى كل من الرجلين إلى أن يظهر أنه مهما يكن الفن الذى أخرجه المسلمون خلوا من « التعصب الأعمى » فإنه إنما أخرج رغما عن الإسلام وضد أوامره ووصاياه. وطبقا لما ذهبا إليه، فإن أوساط النبلاء والملوك المسلمين قد استمتعت فى قصورها ومكتباتها بالرسوم التصويرية وتعهدتها بالرعاية والدعم، وتواجدت أيضا الموسيقى التى « تدبر أمر الشراب والفسوق»، برغم الإسلام وضده. ولم يدركا إلا قليلا أنه حتى ولو كانت هذه الفنون «الآثمة»- من الوجهة الجمالية - إسلامية تماما ، فإنهما لا يتحدثان عن المكانة الشديدة الضآلة التى تشغلها أو تحتلها وسط إجمالى الإنتاج الفنى للعالم الإسلامى .

بل إن بعضهم قد حاول تقديم تفسيرات ذات الصبغة التحليلية النفسية، فذهبوا يؤكدون أن الخوف من الفراغ كان السبب الذى حدا بالفنان المسلم إلى أن يغطى سائر السطوح بالتصميم . وعمد البعض

الآخر إلى رأى مغاير: إذ ذهب بهم التفسير إلى أن الفنان المسلم كان مولعا باللون فأثار ذلك لديه هوى أو ميلا لبهرج اللون الفارغ الألق بشكل ساذج، رادين بذلك كد العباقرة وجدهم عبر القرون إلى مجرد شغف ببعض الدوائر اللونية الفاسدة وغير المترابطة.

ومن أسف أنه لم يخطر لأى واحد منهم قط أنه كان يحتكم فى شأن الفن الإسلامى إلى معايير ومحكات الفن الغربى؛ فما عبر أحد عن الأمر قط. وإن عشرات من سنين البحث المدقق والتحليل الحساس لأعمال الفن الإسلامى وإعادة بناء مدقق لها وتعيين هويتها وتصنيفها ، قد أكسبت مؤرخى الفن الإسلامى من الغربيين شعورا بالفضل أعمق تماما لمجال البحث وللعالم الإسلامى كذلك. غير أن ما قدَّموه من تفسير للأعمال الفنية من حيث هى تعبيرات عن الحضارة أو الثقافة الإسلامية إنما كانت من قبيل التخبطات الفاضحة التى يستحى منها العقل خجلا. هذا فيما عدا قلة من ومضات من الاستبصار فى موضوعات التفسير لدى تيتوس بيركهاردت ولوى ماسينون وإرنست كوهنل المعتدل الحماس والكابح لجماح ذاته، فمؤرخو الفن الإسلامى قد حكموا وبالإجماع على ذلك الفن بمعايير الاستاطيقا الغربية. ولقد وقف كل منهم فى حيرة بإزاء غياب الصور والدراما والمذهب الطبيعي. فليس من قارئ لكتبهم فى وسعه أن يخطئ ما هم عليه من ارتباك من عدم وجود ما يستطيعون ربطه به من الفن الغربى ، أو من عدم وجود الانسحاب الروحى الذى سوغوا به حكمهم المسبق على الفن الإسلامى.

ولقد قمت فى مقال آخر أيضا (١) بتحليل طبيعة الفن الإغريقى، وتراث الشرق الأدنى الفنى من حيث هو رد فعل على فن اليونان منذ

(١) المصدر السابق . العدد الثانى . ص ٦٨ - ٨١ .

غزوة الإسكندر. فالنزعة الطبيعية هى جوهر الفن الإغريقي. على ألا يفهم ذلك على أنه محاكاة ساذجة أو فوتوغرافية للطبيعة، بل على أنه تصوير أو تمثيل حسى لمثال قبلى تنشد الطبيعة تجسيده فى كل واحد من موجوداتها، ولكنها نادرا ما تنجح فى ذلك ، إنها فكرة قريبة الشبه بفكرة الفضيلة أو الامتياز فى التربية الإغريقية القديمة. وطبقا لهذه النظرية يكون فن النحت الإنسانى فى الحجر هو الفن الأرقى . إن فكرة الإنسان هى الكمال الأغنى والأعلى والأعظم تركيبا للطبيعة. فما للإنسان من عمق وتنوع باطن إنما يشكل للفنان منجما يعد معينا لا ينضب كى يسبر ويكتشف ويصور. فمن أجل ذلك كان الإنسان « مقياسا لكل شىء»؛ كما كان تاج الخليفة ، وحامل القيم جميعا - الأعلى والأدنى - ومانحها عينيتها . ومن أجل ذلك فإن الألوهية ذاتها إنما كانت تدرك فى صورته، وكأن الدين إنسانى الصبغة، كما أصبح من التعبد لله تأمل العمق اللانهائى لطبيعة الإنسان وتنوعها الباطنى. ولقد كان من الضرورى أن يكون فن الحضارة الهلينية بأجمعه على نحو يعكس هذا الجانب من الثقافة الهلينية.

أما الشرق الأدنى فإنه يقدم لنا تراثا مناقضا تماما بكل ما فى الكلمة من معنى. فالإنسان هنا هو مجرد أداة للألوهية ، إذ خلقه الله واصطنعه لعبادته . فليس الإنسان بالمرة غاية فى ذاته ومن المؤكد أنه ليس مقياسا لأى شىء. فالذى يعطى المعيار هو الله. ومعايير الألوهية ونواميسها هى الإنسان شريعة وقانون . ففى دنيا الله ليس ثمة برميثيوس، فقط ثمة عبد خادم، مبارك هو عندما يقوم بالوفاء بالأمر، وملعون هو إن تعثرت به خطاه، وهالك هو عندما يتحدى . ومن ثم فإن إلهه غامض ومروع وآسر. وإنه فى حد ذاته هو فكرته المتسلطة عليه هو

فكرته الثابتة وفهمه الدائم هو « ماذا وكيف» عن الإرادة الإلهية، فمصيره بيد الله. والإنسان إنما يستدل من هذا على ما له من معنى وزهو ومكانة كونية. فكان فن حضارة الشرق الأدنى برمته - تماما وبالضرورة - تعبيرا عن هذا الجانب من ثقافة الشرق الأدنى. فإن المنافس الأعظم على المكانة الإلهية- هو الكائن الطبيعى، وقبل الكل هو الكائن البشرى الطبيعى، فإن بروميثيوس لم يكن قط قصة وإنما هو تاريخ من صنع الأسطورة عن نضال الإنسان مع الموجود الإلهى على السيادة . فهذا - أولا - ما قد حدث قريبا من اليونان ومصر من مغريات واضطراب هائل لما هو إلهى وما هو طبيعى وكان من اللازم التصدى وإلغاؤه من الوعى ؛ وثانيا، إنه يتعين على الوعى أن يستغرق بكليته فى العالم الإلهى الذى يشكل له المصدر والمعيار والسيادة والمصير. لذلك استحدث فن الشرق الأدنى - قبل الإسكندر بأمد طويل - أسلوبا هو أشبه بعملية تقدم فجائى وتوقف عن المذهب الطبيعى ومن المؤكد أن هذا الاتجاه قد زاد قوة وتدعما عندما غزا الإغريق الشرق الأدنى وفرضت الهلينية على الشعب بالقوة.

أما بيزنطة فقد كانت مزيجا من الهيلينية والشرق الأدنى، ومن الطبيعى أن يكون فنها قد انعكست فيه هذه الثنائية فاستخدمت الصور والتماثيل لا لأغراض الاستاطيقا الإغريقية ، بل بغرض تصوير أفكار نظرية دينية غير استاطيقية مستمدة من المسيحية. وقد استعمل قدر من التأنق فى الأسلوب - وهو فى الحقيقة قدر وافر ! - والانطباع العام الذى يخلفه الفن ككل هو ذلك الإحساس بميل نحو ما للشرق الأدنى من معارضة للمذهب الطبيعى . أما ما جعل ذلك الفن يلجأ إلى الصور والتماثيل مستعينا بها ويتجه من ثم إلى شىء من الطبيعية المعدلة، فهو العقيدة المسيحية التى كانت الهيلينية قد أعادت سبكها على صورتها

ومثالها : تجسد إلهى فيما هو طبيعى ، ودراما الخلاص الإلهية من خلال الموت الطبيعى والبعث.

أما عن قصور وعجز المذهب الطبيعى للفنون البيزنطية - بالمقارنة بالفن الأغريقى - فقد أبرزته التعليمات والشروح الواردة طى الصور والأيقونات والمعبرة عن المضمون المقصود مما للأحرف الهجائية - المؤلفة للكلمات والأسماء والجمل - من رموز منطقية .

وهكذا أصبحت السمة الأساسية والوظيفية للفن البيزنطى تكمن فى تصوير التأكيدات العقائدية أو التاريخية للديانة. وفى "فن" للتوضيح بالصور ، لا يكون الشكل ضروريا، فهو مجرد أداة تصورية (أى : رمزية) لها القدرة على أن توحى بأن الشخصية الواردة اسمها فى العنوان أو التعليق هى لكائن بشرى ، مذكر أو مؤنث ، ولكنها - من ناحية أخرى - خلو من التشخيص كما أنه ليس من المقصود به بالتأكيد أن تكون إفصاحا عن تصور قبلى للطبيعة البشرية كما عند فيدياس. لذا لم تكن بيزنطة هى التى أعادت سبك الوعى الجمالى الغربى خلال عصر النهضة على صورتها ومثالها ، بل كان الفاعل لذلك هو الفن الإغريقى القديم، وقد دام هذا الظفر للمذهب الطبيعى الإغريقى فى الغرب حتى العصر الحالى إلى أن أخذت بعض الهمهمات تسمع وبدأ القول بأن الإنسان مقياس للأشياء جميعا ، يلقى تحديا.

أما اليهودية - وهى ثقافة وديانة أخرى من ثقافات وديانات الشرق الأدنى - فقد ناضلت ببسالة ضد الهيلينية المستعمرة ؛ وربما كان فيلون واحدا من أعظم فرسانها فى حلبة الأمور الثقافية. وقد عملت اليهودية على أن تحفظ على فنها بالتزامه الحقيقى بالصورة أو بالرؤية الأصلية الخاصة بالشرق الأدنى، إلى أن نال مذهبها الكلى الصورى الاستاطيقى

فساد جزئى فى العصور الحديثة من جراء ثقافة الغرب وديانته، وبخاصة منذ مقدم الرومانسية الأوربية بما لها من نزعة طبيعية جامحة ولا عقلية ومنصرفة بجماعها للأمة والشعب والدم والأرض ودولة الملك - الإله وما إلى ذلك . فقد فهم اليهود من عبارة «إنك لن تصنع صورا منحوتة» ليس فقط إنها خط دفاع ضد الوثنية ، بل وعلى أنها أيضا مبدأ للاستاطيقا. فظلت معابدهم قاعات خالية فنيا باستثناء ما كان منها فى العالم الإسلامى حيث أخذوا بمظاهر التطور الإسلامية . وقد أشبعوا حاجتهم الجمالية إلى حد التخمة بنظم شعر الكتاب المقدس ، وكانت مداركهم منكرة لكل مزاعم العون والمساعدة على بلوغ الكشف والرؤية الإلهية. فقد أكدت لهم عقيدتهم وداومت على تذكيرهم بأن الرب إما أن يكون مدركا بالحدس دون تلك المعينات الحسية ، أو أنه لا يكون ربا بالمرة . فكلما كان إسهام الحواس فى حدس المبدأ الأول للوجود كله أقل، كلما كان موضوع ذلك الحدس أكثر تعاليا، وكلما كانت الرؤية ذاتها أكثر صفاء.

★ ★ ★

العمل الفنى فى الإسلام

أ- الأساس الروحى

عندما ظهر الإسلام على مسرح الأحداث فى الشرق الأدنى فى القرن السابع- وهو البعث الجديد لنفس ذلك الوعى السامى وإعادة بلورته - واجه سائر تلك الأوضاع والمواقف ، وفى هذه المرحلة تتراءى حيرة الوعى الإسلامى أو تردده واضحة فى الكثير من الأعمال ذات الصبغة الطبيعية من أشجار وباقات زهور وأعناب موجودة على قبة الصخرة بالقدس (والتى تم إكمالها فى تسعينات المائة السادسة) وفى المسجد الأموى بدمشق وفى عدد من قصور بنى أمية (المفجار والموشاتى وغيرها) مما بنى فى القرن السابع وأوائل الثامن، والتى ضمت أيضا بعضا من الرسوم التصويرية كما فى الأعمال البيزنطية. وتصور أعمال الفسيفساء هذه أعلى ما بلغه الفن من مستويات البراعة والإتقان فى الشرق الأدنى السامى الذى سادته الهيلينية. وعلى الرغم من أنه ربما كان الفنان من أول جيل أو ثانى جيل من الداخلين فى الإسلام ، فإن الإسلوب يشى بوضوح بهذه الحقيقة. وليس من المستبعد أن هذا الفنان كان نصرانيا . وقد أنتج ما انتج وفقا لما عرف من أسلوب أو نهج - وهى طريقة نمنمة موضوعات الطبيعة - تحت إمرة مخدوم مسلم عين له أن تكون هذه النباتات وتلك الزهرات مما له أن يعملها على حين أن شخوص الحيوان والبشر مما ليس له أن يعملها . وكثيرا ما عُدَّتْ هذه الحقيقة التاريخية دليلا على أن الفن الأموى بيزنطى الطابع - وهو رأى مبالغ فيه ومفض

إلى ضلال[1] ذلك لأن أعمال الفسيفساء موضوع النقاش إنما هى خاضعة

(١) يذكر أولج جرابر – منصبا نفسه لمهمة الإبانة عن « كيف استخدمت الحضارة الجديدة (الإسلام) معطيات العالم المسيحى البيزنطى» – العملات التى تحمل اسم الخليفة أو صورته ، والمنبر والمحراب والكوة ، وما شاكل ذلك من حربة النبى («الفن الإسلامى وبيزنطة» ، دراسات دمبارتون أوكس ، العدد ١٨، لسنة ١٩٧٤ ، ص٧٩ –٨٠) . إلا أنه هو نفسه يضيف قائلاً إن مثل هذه العملات كانت من النادرات وأنه «ما كان لمجموعتها الرمزية أن تستمر وتتواصل» (المصدر السابق، ص٨٠) . كمايذكر أيضا أعمال الفسيفساء التى تصور «مناظر رعى طبيعية» و تيجانا وجواهر معلقة حول حرم مقدس » . وليس ثمة من دليل يشهد على أن هذه الأعمال بيزنطية قطعا . صحيح أنه من المعروف الشائع أن العرب فيما قبل الإسلام كانوا يعلقون حليهعم وسيوفهم على حرم أو موضع مقدس كجزء من شعيرة تقديم الشكر . غير أن جرابر يضيف قائلاً : « أنه لا يبدو أن سائر (هكذا) هذه الرموز ومظاهر القوة التى كانت فى القديم .. قد رجع إلى استخدامها ثانية » (نفس المرجع) . فما هى إذن أهمية الإشار إليها فى سياق حجة تتعلق بمكانة «فن تصوير ونحت الأيقونات » فى الفن الإسلامى ؟ ومن ثم انتقل جرابر إلى السؤال عن السبب الذى من أجله لم يصطنع المسلمون فن نحت وتصوير الأيقونات البيزنطى هذا . وبالنظر إلى أن «الصياغة المنهجية للعقيدة» فى هذا الشأن إنما حدثت بعد واقعة نبذ العُرف البيزنطى والتخلص منه ، إلا أن جرابر تصور أنه قد أقصى الدين الإسلامى وثقافته جملة عن مجال الفن ، على ما يبدو تحت تأثير الزعم الباطل بأن الدين لا يتحدد ويتقرر مالم تكن له مدونات دينية كاملة– قيد الكتب. وقد ذهب الزعم بجرابر إلى أن الإسلام– بعد أن انطلقت كامل طاقاته فى العمل– جرب المسلمون أنفسهم فى مجال التصوير بالرسم والنحت للأيقونات ثم تراجعوا عنه لا لشىء من صميم ثقافتهم ، بل لأن الفن البيزنطى كان – عقائديًا– من العمق والعظمة بحيث أحس « المبتدئون القليلو البراعة » أن لا أمل فى الفوز عند المنافسة (نفس المصدر. ص٨٢) ومع ذلك فإنه يقرر مؤكدا أنه ليس الفن البيزنطى بل هى موضوعات الفن البيزنطى هى ما استعمله المسلمون» (نفس المصدر ص٨٧) . وعلى كل ، فإنه لمن المؤكد أن =

لنظام إجمالى من الزخرف والإنفاق والكلية المعمارية الأمر الذى ينطوى على دليل لا يقبل التخطئة على ما للإسلام من قوة إبداعية. وهى أعمال تدل ببلاغة على الوجهة التى كان الفن الإسلامى يتجه إليها. بل الأكثر

يشق فن متفوق لنفسه طريقا يلج به إلى داخل الخواء الاستاطيقى القائم فى الثقافة الأخرى، خاصة وأن غالبية السكان فى أراضى سوريا الجغرافية إذ ذاك كانوابيزنطيين. فالعقل الإسلامى الذى ظهر بغتة فى الجزيرة العربية فى القرن السابع كان قليل البراعة فى سائر ميادين العلم الطبيعى والطب والفلك والرياضات ، وتقريبا فى سائر الحرف اليومية من بناء ونجارة وحياكة وسقاية وما إلى ذلك ؛ وأنه قد تبنى المعرفة البيزنطية جملة . فإذا ما كانت الحقيقة المذكورة عن قلة البراعة من الجانب الإسلامى ، والبراعة والتفوق من الجانب الآخر قد وجدت فى الأمور التى تمس المبادئ الجمالية ، لتحتم علينا أن نتوقع من المسلمين أن يكونوا قد تبنوها جميعا ، لأ أن «يكون المسلمون قد مالوا إلى أن يتبنوا أيا منها (كالفن مثلا) لا لشئ على وجه الدقة إلا أنه ان عال التطور» (نفس المصدر. ص٨٨) . فالإدعاء بأن الفن البيزنطى هو الفن الذى «أوجد (هكذا) الفن الإسلامى ... أكثر مما فعل أى تراث فنى آخر» (نفس الموضع) هو ادعاء يفتقر تماماً إلى الأساس؛ فالقول بأن الفن إنما ينشأ عن مجرد مجموعة من الأفكار والموضوعات ، قول فى الضعف كقولك إن الشخصية تنشأ عن المواد البروتينية والكربوهيدراتية . هذا على حين أن الزعم بأن «العالم البيزنطى ،كان أكثر من أى عالم غيره ، حريصا على رعاية وتغذية الميراث العظيم الذى تسلمه من العصر القديم» - إنما يرسم للعالم القديم صورة مضحكة ، فهو لا شئ سوى دفاع عن العقائد المسيحية - إنه لعقدة الشعور بالدونية الثقافية يفيظ - أن يعلن أن الفن البيزنطى هو الخالق الأكبر للفن الإسلامى «لأن بيزنطة كانت المكان الوحيد الذى رغب فيه الإسلام الأول كثيرا ، وفشل فى غزوه » ، «ولأن الدولة البيزنطية قد شاركت - حتى وهى فى أكثر لحظاتها ضعفا وانحطاطا - فى الجو العام الذى ... أضفى على عدد من الحضارات والدول - حتى العصور الإسلامية والعصور الوسطى العربية خاصة - هيبة النابغة الفنان » (نفس الموضع) .

من ذلك أن هذه الدور المذكورة آنفا إنما تضم أعمالا معبرة عن مبلغ التقدم الذى أحرزه الإسلام فى مجال الفنون البصرية.

وبالنسبة لذلك العقل أو الوعى السامى، صحيح أن ما أكد عليه الإسلام من نتيجة وحقيقة أولى إنما كانت لديه كذبا أو بطلانا أنكره بحزم وجزم. فإن ما عنته عبارة «لا إلة إلا الله» أن الواقع واقعان - مفارق وطبيعى . فالأول هو الله وحده دون سواه. إنه عالم ليس فيه إلا عضو واحد فقط لا غير. وكل شىء آخر عداه فهو من عالم آخر مغاير تماما، هو عالم الطبيعة، فهو مطلق ، مستقل ، روحانى ولا نهائى، خارق للطبيعة ومقدس إنه الأول والآخر ، والمصدر الوحيد للحقيقة جمعاء، وللخير والجمال. وهو مفارق بكل ما فى الكلمة من معنى، «ليس كمثله شىء» [1]، لأنه ليس فى مكان ولا فى زمان. وعندما يصف القرآن عالم الله (سبحانه) أو يعدد أسماءه أو صفاته، فإن العقل المسلم يعى بالحدس ما يقال، أى على نحو مباشر ، دون أن يتوسط فى ذلك الحدس خياله أو مخيلته بإنتاج مدرك حسى - كما قرر بإيجاز الأشعرى العظيم إنه بلا كيفية . ومن شأن هذا التوحيد أو الدين الموحد أن يبتعد عن أى نزعة باطنية كما يبتعد عن سائر مظاهر التوزع أو التشتت، أو حلول الإلهى أو استغراقه فى غير الإلهى أو لحساب غير الإلهى أو بغير الإلهى ، إنه يستبعد خلط الخالق بالمخلوق [2] وهو يستبعد سائر مظاهر تكشف أو

---

(١) الشورى ، آية ١١ (قرآن كريم) .

(٢) إن التعالى المطلق والإيمان بإله واحد هما أمر معروف فى الإسلام بعامة . وثمة وفرة زاخرة من مختارات الآيات القرآنية المدعمة لهذا المعتقد يمكن الإطلاع عليها فى مؤلف جول لابوم «تفصل آيات القرآن الحكيم» (وقد نقله إلى العربية محمد فؤاد عبد الباقى ، الناشر عيس البابى الحلبى ، القاهرة ١٣٧٤ هـ ١٩٥٥م) فصل عن التوحيد ص ١٢٨- ١٨٠ . وثمة أيضا مجموعة كبيرة أكثر امتلاء من =

تجلى الذات الإلهية، لأن ذلك إنما يقتضى الولوج فى باب الجمع بين الخصائص الزمانية المكانية فى جوهره المفارق. ولا يمكن لعالمى الوجود هذين أن يلتقيا أبدا ! ويترتب على ذلك أن تكون اليهودية محقة تماما فى حكمها بأنه ما من شىء بقادر على أن يمزج أو أن يجمع بين عالمى الحقيقة هذين بأى نحو من الأنحاء (لا شىء ألبتة من عالم الأشياء، ولا من عالم البشر أولا وقبل كل شىء) وبحيث أن أى تكشف لحقيقة عالم الأشياء أو عالم الإنسان قد يكون - بمعنى ما من المعانى - تكشفا للإلهى. فهل يستحيل إذن وبشكل مطلق كل اتصال فيما بين العالمين؟ كلا ! بل إن ثمة اتصالا. إلا أنه يجب أن يكون من طبيعة لا تمس بتعالى الألوهية. وإن ذلك النوع من الإتصال يمكن أن يقوم فى ذهن الإنسان أو فى عقله. وحتى ذلك لا يكون إتصالا بالذات الإلهية بل بما لتلك الذات من إرادة. وسواءً تم الإتصال بالإراد الإلهية فى عقل النبى أو فى عقل أى مخلوق بشرى، فإنه يكون فى صورة كلمات وتصورات ومدركات يتم تلقينها من خلال الكلمات ويمكن فهمها بالعقل البشرى عن طريق التفكر ومعرفة كهذه ليست تجريبية بل قبلية، ويصر الإسلام مؤكدا على أنه يجب على الذات أن تكون على وعى دائم بأن الكلمات والتصورات والمدركات الخاصة بالتعبير أو بالعبارة إنما يجب أن تفهم بلا كيف ، وعلى نحو مباشر دون ما سند من مخيلة، وذلك بالضبط كى لا يدخل فساد على الجوهر المفارق للموضوع المدرك. وحتى على هذا النحو ما يدركه المسلم من كلمات القرآن ليس هو الله، وإنما هو فقط جهة من جهاته، أعنى قدرته أو

آيات قرآنية وصفحات تفسيرية من الأدب الكلاسيكى قام بترجمتها كاتب هذه الصفحات ويمكن مراجعتها فى : و. تشان وال . الديانات الآسيوية الكبرى (الناشر: ماكميلان ، نيويورك ١٩٦٩) ص٣٣٨ - ٣٤٥ .

إرادته الخلق والإيجاد. وليست الكلمات رمزا إشاريا، بل «حديث إلهى بلا كيف» . ومن ثم فإن الكفر إنما هو ذلك الادعاء بأنه يمكن لأى شىء من الموجودات الطبيعية- والإنسان منها على وجه الخصوص - أن تتخذ بأى حال من الأحوال لتقوم مقام رمز للألوهية أو أداة اتصال بها أو كشف أو تعبير عنها أو تجسيد لها أو صدور عنها . فلا شىء مما هو محسوس ولا أى حدس حسى من أى نوع كان ، هو بالمناسب أو بالملائم. ومن هنا جاء تقرير الإسلام بأن ينأى بنفسه بعيدا عن التمثيل التصويرى بأجمعه. فأعاد دعم المبدأ السامى بتوكيد مجدد وحماس لا يدانيه حماس آخر.

ب - الفتح الإسلامى فى مجال الاستاطيقا :

يكفينا هذا فى الجانب السلبى فلو كان الوعى الإسلامى قد توقف عند هذا الحد ، لجاء تاريخ الإسلام خلوا من الفن كخلو تاريخ اليهودية منه، لكنه سار إلى شوط أبعد. فليس لشىء من أشياء عالم الطبيعة أن يصلح كوسيلة للتعبير عن الله، وعالم الطبيعة لا يعلن بنفسه استبعاد ما لشىء من أشياء الطبيعة من قدرة أو إمكانية على أن يصلح أداة للتعبير عن جوهر وصميم تلك الحقيقة نفسها، وأعنى بها حقيقة أن الله لا نهائى ويند عن التعبير عنه حقا. غير أن عدم التعبير عن الموضوع الإلهى بسبب أنه مما لا يمكن التعبير عنه ، فهذا شىء، وأما التعبير عن الحقيقة المتجسدة فى هذه القضية فشىء آخر . ومن المسلم به أن التحدى فى التعبير حسيا عن الحقيقة التى تقرر أن الله لا يمكن التعبير عنه حسيا لما يصيب خيال أى فنان بالدوار. إلا أنه أمر لا يدخل فى عداد المستحيل. وهاهنا حقا قد سجلت عبقرية الإسلام الفنية تقدمها الظافر. فقد رأينا أن فن التوشية أو النمنمة- الذى كان معروفا ومعمولا به فى الشرق الأدنى القديم - قد دفع به إلى مستوى جديد من النضج والكمال فى رد

فعل على الطبيعة الهيلينية التى فرضها الإسكندر وخلفاؤه. وفى ظل الإسلام كان رد الفعل السامى - وهو يواجه الآن نفس تلك النزعة الهلينية فى قناع مسيحى - قويا فى مجال المسعى الاستاطيقى كقوته فى مجال المسعى الدينى. فقد تناغم وتزاوج إنكار الإسلام الجازم الصارم لألوهية المسيح مع إنكاره للنزعة الطبيعية فى التمثيل الجمالى للطبيعة، ومع تشجيعه لفن التوشيه والمنمنمات. فالنبتة المنمنمة أو الزهرة المنمنمة إنما هى تصوير ساخر أو مشوه لشىء حقيقى من أشياء الطبيعة، إنها اللا - طبيعة . ويبدو أن الفنان برسمه إياها - إنما يقول «لا» للطبيعة. فهل من المُمكن ألا يكون ذلك أداة مناسبة للتعبير عن اللا - طبيعية ، أقصد عن مجرد نفى أو سلب المذهب الطبيعى ؟ فعلى كل ، فإن النبتة المنمنمة أو الزهرة المنمنمة - كمعطى وحيد أو مفرد - إنما تعبر عن اللا - طبيعة وإن كان ذلك على نحو متفرد أو مميز يوحى بأن موت الطبيعة فى ذلك الشىء إنما هو ذاته متفرد أو متميز. فبإضفاء حالة الطبيعة المنتزعة على الشىء الطبيعى، قد يؤهله ذلك التعبير عن نزعة طبيعية عالية النبرة، الأمر الذى يتعارض تماما مع القصد الإسلامى، كالصحة التى كثيرا ما تصور من خلال المرض وكالحياة التى تصور من خلال الموت. ومن ثم يحتاج الأمر لشىء آخر من أجل المحافظة على اللا-طبيعة الواضحة ، فإنه يتعين على نمط التصوير أو التمثيل أن يعبر عن عدم قابلية الكائن الإلهى لأن يعبر عنه ، هذا إذا كان للإسلام أن ينجح فيما قد فشلت فيه اليهودية.

وقد نهض الإسلام الآن لملاقاة ذلك التحدى. فكان ما أتى به من حل فريد وإبداعى ومبتكر هو أن يصدر النبتة أو الزهرة المنمنمة فى تكرار لا نهائى كى يبرأ - إن جاز التعبير - من أى - ومن كل - تفردية ، ويلغى

بذلك المذهب الطبيعى من الوعى مرة واحدة وإلى الأبد. وموضوع اللاطبيعة المتكرر إنما يعبر - وعلى نحو مماثل - عن لا - طبيعة. فإن تسنى للفنان أن يعبر - بالإضافة إلى ذلك جماليا عن اللانهائى وعدم القابلية للتعبير وذلك عن طريق موضوع اللا - طبيعة المتكرر. فمن الممكن للنتيجة إذن أن تكون معادلة تماما للشهادة «لا إله إلا الله» مُعبرا عنها لفظا ومنطقا. ذلك لأن عدم القابلية للتعبير واللاتناهى - وهما مضمون التصوير أو التمثيل الفنى- سوف يطرحان نفسيهما كصفات لما هو ليس بطبيعة. ومن ثم اعتقدت الروح الإسلامية أن ثمة أمام الفنون البصرية سبيلا للتطابق مع ما للوعى السامى من أمر أو إملاء أساسى. غير أن العقبة الكبرى هنا هى كيف يتسنى لأى شىء من أشياء الطبيعة - حتى وإن كان منمنما - أن يكون أداة للتعبير عن اللاتناهى أو عدم القابلية للتعبير ؟

١ - الوعى العربى : عناصر التكوين التاريخية للإسلام :

لقد رجع الوعى الإسلامى إلى عناصر تكوينه التاريخى، وأعنى بها الوعى بالعربية ، كيما يحقق حلا . إذ كان هذا هو المادة التاريخية التى تشكل بها الوحى الإلهى واستخدامها كمادة حية لظهوره وكأداه موصلة للحقيقة الإلهية وحاملة لها. لقد كان ذلك هو الوعى - متجسدا فى شخص النبى محمد - تلقى الوحى وبلغه إلى الإنسانية فى مكان وزمان. لقد كان ناقل النبوة ووسيطها. ولقد كان تحقيقه فى فن اللغة والآداب معجزة حقا قبل مجئ الإسلام ، وقد عينت هذه الحقيقة نمط أو نوعية الوحى الجديد أن يكون ذا سمو أدبى ، لأنه أمرُ كان الوعى مستعدا له قادرا على تحمله.

وأول أدوات الوعى العربى وما تتجسد فيه سائر مقولاته هو اللغة العربية، وتتألف العربية أساسا من الأصول ذات الأحرف الصحيحة الثلاثة ابتداء، وكل واحد منها قابل للتصريف فيما يزيد على ثلاثمائة شكل مختلف وذلك عن طريق النطق والإعلال والإبدال ، بإضافة بادئات أو لواحق أو وسطيات. وفى أى تصريف نحوى صحيح يكون لسائر الكلمات ذات الشكل الصرفى الواحد نفس المعنى الشكلى بغض النظر عن أصولها. فإن معنى الأصل أو الجذر يبقى، ولكن ما ألحق به فهو معنى شكلى آخر أعطى له بطريق الصرف مع بقائه دائما وفى كل الأحوال هو هو (1) فاللغة - إذن - بنية منطقية ، هى فى وقت واحد واضحة وتامة وقابلة للفهم. وحين يتم الإمساك بهذه البنية يمتلك المرءُ ناصية اللغة. ومن ثم تكون معرفة معانى الجذور ذات أهمية ثانوية. ويتوقف فن الأدب على بناء نسق من التصورات التى يرتبط الواحدُ فيه بالآخر على النحو الذى يحرك التوازيات والتقاطعات الناشئة عن تصريف الأصول وحتى يعين الذهن على الحركة خلال نسيج الخيوط المتشابكة فى خط موصول لا تقطيع يعتريه. فعمل الأرابيسك الذى يضم ألفا من المثلثات والمربعات والدوائر والمخمسات والسداسيات والمثمنات وكلها ملونة بألوان مختلفة

---

(1) إن ضرب مثل على ذلك يعد أمراً ضروريا لمساعدة القارئ الإنجليزى على فهم هذه الخاصية الفريدة للغة العربية . فالأصول الخاصة بالفعلين «ك ت ب» و «ض ر ب» يمكن أن يشتق من كل واحد منها مالا يقل عن ١٦ فعل جديد ،والتى فى زوجياتها نفس صيغة الفعل ، مثال ذلك : «كاتب» و «ضارب» ، «كتب» ، و«ضرب» ، «استكتب» و«استضرب» ، واكتتب ، و«اضارب» .. الخ . ويلعب كل فعل من هذه الأفعال دور أصلٍ قابل بدوره للتصريف إلى نحو عشرين اسما ، وهى أيضا لها نفس المعنى الصياغى. فمن الزوجية الأولى تأتى الأسماء : «مكاتبة» و«مضاربة» ، ومن الزوجية الثانية تأتى الأسماء : «تكتيب» و«تضريب» ومن الزوجية الثالثة تأتى أسماء : «استكتاب» و «استضراب » ... وهكذا دواليك .

ويتشابك ويتداخل أحدُها فى الآخر، هو عمل يبهر العين لا العقل فعند إدراك كل شكل على ما هو عليه، يكون بوسع العقل أن ينتقل من شكل مخمس إلى آخر على ما لتلك الأشكال من تنوع لونى مارا باللوحة من أقصاها إلى أقصاها خابرا عند كل وقفه شيئاً منَ البهجة بإدراك عنصر التوازى الناشئ عن الأشكال المتماثلة، أى الناشئةُ عن الصيغ المتماثلة للمعانى المصدرية المتعددة الأشكال، وللتباين الناشىء عن المعانى المصدرية فى ذاتها.

هذه السمة التكوينية للغة العربية هى أيضا المقوم الأساسى للشعر فيها. إذ يتألف الشعر العربى من أبيات مستقلة وتامة وغير متوافقة، كل بيت منها تحقيق متطابق للقالب الوزنى هو هو ، وللشاعر الحرية فى أن يختار أى واحد من بضعة وثلاثين قالبا وزنيا معروفا فى التراث، لكنه عندما يقرر اختياره فإن على قصيدته برمتها أن تأتى فى كل جزء مطابقة موافقة لهذا القالب. وأن تستمع إلى الشعر العربى وتطرب له هو أن تفطن إلى هذا القالب وأن تتحرك مع الدفق العروضى عندما تُلقى القصيده، وأن تتوقع وتتلقى ما قد استبق إليه القالب الشعرى. وبالتأكيد فإن الكلمات والتصورات والمدركات الناشئة عن التركيب العقلى تختلف فى كل بيت من الشعر وهو الأمر الذى يضفى التغير اللونى، وأن كان الشكل البنائى واحدا على طول القصيدة.

وقد ساعدت هذه الهندسة الأساسية الخاصة باللغة العربية والشعر العربى الوعى العربى على أن يحقق فهما للاتناهى على صعيدين. فالألفاظ المصدرية كثيرة. إنها حقا لا نهائية طالما أن أى تركيب جديد لأى ثلاثة من الحروف الصحيحة يمكن - بموجب العرف والإصطلاح أن يكون مخصصا لمعنى جديد. ويتبنى الوعى العربى - بإتزان لا خلل فيه -

أصولا مصدرية أجنبية، معتمدا فى ذلك على مسبكه الصرفى فى تعريبها تماما ، وقد تساوق لا تناهى عددها مع لا تناهى تصريفها، وثمة أنماط من التصريف معروفة، فقد صرف عدد محدود من الأصول المصدرية وعرفت تصريفاتها واستخدمت. غير أن قاموسا للغة العربية فى غرار وبستر أو اكسفورد يمكن أن تجمع فيه سائر الكلمات وتصنف، وهو أمر مستحيل بإطلاق، وذلك لأنه لم يتم بعد تصريف سائر الأصول المصدرية المعروفة تقليديا، كما أن قائمة الأصول المصدرية لا تنغلق أبدا، وأنه لم نستخدم بعد سائر ما للتصريف من صيغ ، وأن قائمة الصيغ لا تنسد ولا تنتهى . فبالإجماع العرفى أو التراثى لا يستبعد أمر إيجاد صيغ جديدة ، وإن كان ذلك الأمر إنما ينتظر ذلك العبقرى الذى يمكنه أن يسوغه ويضعه موضع الإستخدام على نحو يكشف عن مزاياه. فاللغة العربية - إذن - شأنها فى ذلك شأن الإتجاه السائد للوجود العربى ، جسم فى مركزه بريق وضياء (وهو أمر راجع إلى التراث) وعلى اطرافه - التى تنتشر فى كل الإتجاهات بغير نهاية - إعتام وقتامة.

نعود - مرة أخرى - إلى الشعر . فلأن نسق التقفية فى الأبيات هام وأساسى، لذا لم يكن من المهم فى القصيدة أن تقرأ أبياتها بالترتيب الذى وضعها به الشاعر أو بأى ترتيب آخر.

فسواءً قرئت من البداية إلى النهاية أو من النهاية إلى البداية فالقصيدة تظل على حلاوتها وطلاوتها. ذلك لأن الشاعر قد أسر لبنا فى كل بيت عن طريق القافيه، وقد بعث فينا التكرار شعورا بالبهجة والنشوة باعثة تدريب ملكتنا الحدسية على التوقع وإدراك أو تحقق ما قد توقعناه من تنوع فى وجوه المعانى والتكوينات الإدراكية ، ومن ثم - وبمقتضى التعريف - لا توجد قصيدة عربية قد بلغت ختامها أو نهايتها ، ولا أوفت

- بأى معنى من المعانى - على تمامها بحيث أنه لا يمكن لأى إضافة أو لأى إستكمال فيها أن يكون ذا أثر أو مما يمكن إدراكه، فإنه من الممكن حقا الإمتداد بالقصيدة العربية من كلا بعديها - أى من مطلعها ومن ختامها - دون أن يضر ذلك بجماليتها أدنى ضرر ، وأن لم يحدث ذلك بيد أى رجل تبعا لما يملكه الشخص من اسلوب فمن المؤكد إذن أن يحدث ذلك بيد ناظمها نفسه. ولو إننا من المستمعين الجيدين حقا، لأفترض فينا - أولا - أن نشارك الشاعر فى صناعته شعره كأداء حى ، وثانيا ، أن نواصل قصيدته أو نسترسل فيها لحسابنا الخاص إذ أن إلقاءه لها قد أفضى بنا الآن إلى قوة الدفع التى ولدتها فتدفع بنا فى فضائها الشعرى اللانهائى، وليس هذا بظاهرة غير مألوفة فى العالم العربى لأنه عندما يلتف جمهور جيد حول شاعر ، فإن هذا الجمهور «يعينه» ارتجالا فى القاء شعره الذى لا يكون هذا الجمهور قد استمع اليه من قبل، أو أن يعلق عليه بإضافة إلى صميم نظمه زيادة من نفس النوع، وبمضى الزمن أصبح من العاب تزجيه الفراغ المألوفه لدى أولاد العالم العربى أن يتباروا سويا فى أن يلقوا أبياتا شعرية من الذاكرة تبدأ بذات الحرف الذى إنتهى به بيت سبق القاؤه، أو أن يلقوا ابياتا تراعى فيها نفس القافية أو قافيه تغايرها. وفى هذه الألعاب يلقى الصبية بنحو ألف بيت مما قد حفظوه فى دراستهم للغة العربية وآدابها أو مما قد سمعوه فى المنزل أو فى المحافل العامة. ولكن عندما يشرع الرجال فى الدخول فى تلك الألعاب، فإن قواعد اللعب ستقضى بأن تكون الأبيات المبدوء بها ابداعات حقيقية ترتجل إرتجالا.

وتسمى اللعبة بـ «المعارضة» (مواجهة القطعة بالقطعة) حيث تقضى قواعد اللعبه بإستخدام نفس الوزن الشعرى والتفعيله مع محاولة التفوق

على الطرف الآخر فى صميم فرضية المعنى الذى قد طرحه. وعندما تنص قواعد اللعبه على نفس الشكل أو القالب بهدف معارضة الفكرة أو مناقضتها فإنها تسمى «مناقضة» (أى معارضة تبادلية)، والإثنان معا (المعارضة والمناقضة) يطلق عليهما «المهاجدة»، وهى بالتأكيد تسمية - لم تجىء بطريق الصدفة - إذ انها تستعمل أيضا لتدل على النهوض المتناوب فى الليل من أجل العباده. وقد أخذ بهذه الألعاب فى كل مكان انتشر فيه الإسلام وأعاد فيه تشكيل وعى الناس فى قوالب الوعى العربى. فهى مألوفة بعامة فى أوساط الشعوب الناطقة بالفارسية والأوردية. وهم يسمونها هناك «مشاعرة»، أو قول الشعر مبادلة، أو الإفصاح عن الفصاحة، أى الانباء بفصاحة وبلاغة تامة عما تتضمنه مثل تلك الألعاب. ولا يزال العرب ومن جاورهم من المسلمين المستعربين هم الوحيدين من بين ما عرف التاريخ من شعوب الذين يتوسلون إلى التسلية بمثل هذه الممارسات.

٢ - القرآن الكريم : أول عمل فنى فى الإسلام :

لقد كان هذا الوعى العربى الذى قام بدور المادة الأصلية والرحم الأم للإسلام، فلقد جاء القرآن الكريم - وهو الوحى الإسلامى - كتحفة رائعة ، إنه أعلى تحقق لذلك الوعى. ويذهب المسلم إلى أن القرآن - مضمونة وشكله أيضا - إلهى. غير أن هذا لا يمنع الناقد من القول بأن الشكل إنما كان ذلك الشكل الذى عده الوعى العربى المعيار المطلق والمثل الأعلى الذى كان يتشوف إليه عبر الأجيال والقرون. وقد جاء القرآن مرتبا فى سور أو أجزاء متفاوته الأطوال، أطولها يأتى سابقا على أقصرها، بإستثناء الفاتحة أو «فاتحة الكتاب» فهى بطول سبع آيات فقط. ولا يوجد على الإطلاق نظام أو سبب منطقى سواءً لترتيب سوره أو

لترتيب الآيات داخل كل سورة، فهو يتمثل أمام غير الدرب على صورة نثار فوضوى هائل من الجمل المنفصلة التى تمس سائر ما لمجالات الدين والأخلاق الإجتماعية والفردية والحضارة من موضوعات والقارئ الغربى الذى يقرأ بعدما سمعه عنه كأثر أدبى رائع، متوقعا أن يجد فيه بحثا منظما - منطقيا ومن ناحية تناوله للموضوعات كبحث نسقى - سوف يكون شعوره بالإحباط المتواصل والمترع بالمرارة (١) . أما العربى - من الجهة الأخرى - فإنه يقرأ أو يستمع إلى ما. تيسر من القرآن ، أى إلى أى قسط تقوده اليه الصدفة أو يقرأه عليه شخص آخر. ولا يمكن أن يكون ثمة علة منطقية للإنتقاء أو للإختيار، ولا للموضع الذى يبدأ منهّ أو للموضع الذى ينتهى عنده - وهو يعى ذلك فقط تماما فهو يركز انتباهه على كل آية على حدة ، وهو يتأثر منتقلا من دمع مذروف إلى طرب أو ندم أو عجب أو رهب أو خسران أو أسف أو رحابة صدر أو بركة أو إشفاق أو إعتراك، يستوى أن يكون ذلك عن طريق المعنى كما عن طريق ترجمة ذلك المعنى إلى مدركات - ومركبات تصورية وألفاظ - فى نفس الآية الواحدة وفى نفس الوقت. ومن شأن تكرار هذه الخبرة آية تلو آية أن يمتلأ الوعى وتتولد فيه قوة دفع تحمله على المواصلة أو التكرار إلى ما لا نهاية فيمتزج الشكل والمضمون هنا فى وحدة متكاملة، تهدف إلى تحقيق حدس بالعظمة الإلهية، وبلا تناهى الله وعدم قابليته لأن يناله تعبير.

وفى الوقت الذى تتولد فيه عن الشكل المتكرر للآيات قوة الدفع نحو اللانهائية، يوحى نسيج المعانى بالغرض من الدفع، وكلاهما بجهدهما

---

(١) بالرغم من «التعاطف العارم» الذى أكنه توماس كارليل لمحمد وتقديره له بوصفه مثاله الأمثل للبطل كنبى ، فإن ذلك لم يمنعه من وصف القرآن بأنه كتاب مضجر.

المتام تبادليا يولدان فى العقل شيئا يشبه «أفكار العقل» عند كانط ، وهو توقع معيار مطلق غير مشروط يستدعيه الخيال - الذى تهيأ قبلا لتحمله - ليسد به حاجة أو يشبع رغبة، ولكن الله المفارق هو - بحكم التعريف - ذلك الذى لا يمكن ابدا أن يكون بدقة موضوعا للإدراك الحدسى ، ولابد للخيال - إن عاجلا أو آجلا - أن يخفق فى ما يبذله من جهد ، والأدنى إلى الصواب هنا هو أن الحدس مكتسب من الشعور بالعجز عن التعبير عن الإلهى ، وعن العجز عن محاكاة اللامتناهى ، وعن العجز عن إمكانية تمثل المفارق، فتلك هى صفات الله. وأن تدركها هو أن تقف اذ ذاك فى حضرة الحضور الإلهى. فلا يمكن أن يذهب بنا الأمل ابدا إلى أن نحيط بالله علما، وإنما يسعنا بل ويمكننا أن نحقق شعورا حدسيا بحضوره. ولنا أن نفعل ذلك مباشرة وفى الحال اذا ما أخذنا نتحرك بكل ما أوتينا من قوة حدسيا - نابذين مملكة الوجود التجريبى برمتها (الكون) - نحو إدراك حضور عالم مفارق هو الآن وفيما وراء صميم علوه - أقصد : المغايرة الكلية ، اللاتناهى ، عدم القابلية للتعبير ، عدم القابلية للحدس به - محدس به فى صميم عجز خيالنا عن إحداثه أو الإمساك به، وأن إحداث القرآن للرغبة التى لا يمكن إشباعها وحفزه للخيال على القيام برحلته التى لا أمل فيها ولا إنتهاء لها، إنما هو من عمل الفنان الإلهى. إن رسالة أو مهمة العمل الفنى الإلهى هى تحقيق حدسى بحضوره تعالى من خلال الإدراك الحدسى بعدم قابليته تعالى لأن يدرك حدسيا، إذ يخبرنا القرآن أن ذلك الذى يصغى إلى القرآن حق الإصغاء هو الذى ﴿اذا تتلى عليهم آيات الرحمن خروا سُجدا وبُكيا﴾ [1] إنه ذلك الذى - بعون من الآيات - يدرك الوجود الإلهى ويتولاه العجب فيصيح «لا إله إلا الله».

---

(1) سورة مريم آية ٥٨ ، وأيضا : ﴿إنما يؤمن بآياتنا الذين إذا ما ذكروا بها خروا سجدا وسبحوا بحمد ربهم وهم لا يستكبرون﴾ (السجدة. آية ١٥).

فلو أن ثمة ما يكون فنا ، فبالتأكيد هو القرآن، ولو كان عقل المسلم قد تأثر بشىء فقد تأثر بالقرآن يقينا ، ولو كان هذا التأثير من العمق فى أى مكان بدرجة تكفى لجعله عنصرا أساسيا ، فهكذا كان الحال فى الإستاطيقا، فليس ثمة من مسلم لم تهزه فى صميم أعماق وجوده ما للقرآن من نغمات ختم وجرس إيقاعات وأوجه بلاغة ، وليس ثمة من مسلم يُعد القرآن سبك معايير ومحكات الجمال عنده أو لم يشكلها على غرار مثاله.

وقد أطلق المسلمون على هذا الجانب من القرآن صفة «إعجاز القرآن» أو «ما للقرآن من قوة على الإعجاز»، أو «وضعه للقارىء فى مواجهة تحد يسعه أن ينهض له، ولكن ابدا لا يسعه أن يواجهه أو يلاقيه». وفى الواقع فقد تحدى القرآن بذاته جمهوره من العرب ، على ما هم عليه من امتياز أدبى عالى الدرجة ، على أن يأتوا بأى شىء «من مثله القرآن» (البقرة ، آيات ٢٣ - ٢٤) ، وعنفهم على إخفاقهم فى ذلك (يونس : ٣٨ ، هو : ١٣ ، الإسراء : ٨٨). وقد نهض لهذا العمل نفر من أعداء الإسلام من بين معاصرى النبى وقد ذاقوا مر الخزى والذل بإدانة من خصومهم وكذا من أصدقائهم. وقد وصف محمد «بأنه مجنون» (التكوير : ٢٢) كما وصف القرآن بأنه «عمل من أعمال السحر» (الأنبياء : ٥٣، الفرقان ٤). وذلك بالدقة لما له من تأثير على وعى سامعيه، (الحاقة : ٣٨ - ٥٢).

وقد أدرك كل أمرىء من فوره أن الآيات القرآنية لا تتطابق مع أى من بحور العروض المعروفة ، كما هو الشأن فى الشعر العربى، فلا يمكن رد الآيات إلى وزن عروضى واحد. فالميزان الإيقاعى القرآنى يجرى حرا. ومع ذلك فإنه يحدث من الأثر ما يحدثه الشعر من أثر، بل وبدرجة أعلى حقا. وعلى الرغم من أن الآيات ليست بذات طول واحد ولا يتابع جميعها

نمطا إيقاعيا واحدا، فإن كل آية هى تامة بذاتها وكاملة، وكثيرا ما تتناغم الآية مع سابقتها أو سابقاتها وتنطوى على واحد أو أكثر من المعانى الدينية أو الإخلاقية وقد لفت بإحكام فى ضور أدبية أو ألفاظ على درجة من الجمال عالية ، عظيمة هى قوة الدفع التى تنشأ عنها إلى حد أن التلاوة تحمل جمهور المستمعين حملا لا يستطيعون له دفعا على أن يتحركوا معه، وأن يسبقوا إلى توقع الآية التالية وأن يبلغوا أعلى درجة من السكينة عند سماعهم له. ثم لتبدأ العملية كرة أخرى بالآية أو الآيتين أو مجموعة الآيات الثلاث أو الأكثر التالية من الآيات ، ويماثل تدفقه غير الموزون عروضيا دفق أو إنسياب التقاسيم فى الموسيقى العربية، وهى تلك التى تتحرر من الأنماط الإيقاعية لدور أو لموشح ، ولا يزال تأثيره أعظم من تأثير أى فن آخر مما أنتجه العرب أو المسلمون ، مع أنه لا يزال تأثيرا من نفس النوع المنتج عن طريق أى فن عربى أو إسلامى آخر.

هل - إذن - خرج العربى المسلم من الجزيرة العربية فى القرن السابع جالبا معه أى فن ؟ وهل ساهم هذا العربى المسلم بأى شىء فيما يخص فنون شعوب البلدان المفتوحة والتى تطورت فيما بعد ؟ وقد كانت إجابة كل مؤرخ غربى للفن الإسلامى بالنفى، فى غمرة من التجاهل أو التحامل ، وغالبا بمزيج من الإثنين يرثى له، إذ قرر شيخ هذا الفرع من فروع المعرفة بأن : «كان الرجال الذين جيشوا تلك الجيوش (جيوش الإسلام العربية الأولى) بدوا أساسا، بل حتى الذين قدموا من الأمصار المستقرة - كمكه والمدينة - لم يعرفوا من الفن أو العمارة شيئا» [1]، والجيل الأصغر يردد فى أعقابه - وبشكل يدعو إلى التقزز - «أن الفن

---

[1] كريزول ، العمارة الإسلامية . ص ٦.

الإسلامى الجديد - منذ ماضيه العربى القديم - لم يحرز من التقدم شيئا» (١).

ولكن ، كم تتناقض الحقيقة مع زعمهم إذ أن سائر الفنون الإسلامية الجديدة قد أخذت عن الماضى العربى كل ما هو أساسى وهام ، وأعنى بذلك روحها العامة ومبادئها ونهجها ومقصدها والنحو الذى به تحقق ذلك المقصد، فمما لا ريب فيه أن الفن الإسلامى قد تطلب موادا وموضوعات من أجل ما أتى به من محاولات فى ميدان الفنون البصرية، وأنه تقبل هذه المواد وتلك الموضوعات أنى وجدها. غير أنه لمما يشكل إهانة ظاهرة أن نشير إلى ذلك - فى أى نقاش يُدار حول معنى الفن أو دلالته أو تاريخه أو نظريته ، فالفن إنما يكون فنا بما له من اسلوب ومضمون وطريقة فى التعبير عن الموضوعات، لا بالمواد التى يوظفها والتى تستمد فى معظمها من وقائع جغرافية أو إجتماعية فعلى أى حال إن الفن الإسلامى وحدة السبب فيها ذلك الأساس القائم فى الوعى العربى والسارى خلال الإسلام ، إن مقولات الوعى العربى هى التى حددت ما للمسلمين قاطبه من آثار فنية.

جـ- التحقق الجمالى فى الفنون البصرية :

إن الأدب الغربى - خلافا للفن الأدبى العربى - قد وجد قيمة تحققه فى الدراما ، وخاصة فى التُراجيديا ، والدراما هى أساسا بسط لأحداث مرتبط الواحد منها بالآخر بحيث تؤلف وحدة زمان ومكان وفعل على نحو من شأنه أن يعرض تطور موضوع أو فكرة إنطلاقا من العرض إلى الحوار الجدلى أو التحليل إلى نتيجة الختام، لتحدث فى النهاية وعيا

(١) جرابر ، مرجع سابق ذكره . ص٧٩.

جديدا بأوجه الطبيعة الطابعه البشرية، إن الصفة الأساسية جماليا فى الدراما هى طبيعتها التطورية، وهذه الصفة لا توجد فى كل الدراما بشكل عام فحسب ، بل إنما تقوم فيها على نحو ضرورى، فما وسع مجموعة من الحكايات المنفصلة أو التأريخات من أى نوع أو عدد أن تصبح دراما أو عملا دراميا إلا اذا ترابطت سويا وبشكل عضوى فى خط يتحرك متطورا بالتدريج ، ويتعين على سلسلة الأحداث أن تفضى إلى نتيجة واضحة، أو أن تفضى إلى محصلة استطاع المشاهد المتابع أن يبلغها من بين عديد من بدائل أخرى مما يطرحه خط التطور ، ومبدأ التطور يستبعد التكرار - حقيقيا كان أم مجازيا - ذلك لأن التكرار هو نقيض التطور وسلب له . فإن عملا دراميا يروح - بعد شىء من التطور - يصب فى ذات النقطة التى بدأ المشاهد من عندها بحيث يمكن القول بإنه إنما يجتاز أو يمر بنفس التطور مرة أخرى - هذا العمل ليس من الدراما فى شىء.

وفى الحقيقة فإن هذا التغاير عينه والإختلاف ذاته القائم بين الشعر العربى - والقرآن خير ممثل له - والدراما الغربية يصدق بالنسبة للفنون البصرية التى على ذمة كلتا الثقافتين فقد إعتمد الفن البصرى فى الغرب - وبشكل كامل تقريبا - على الطبيعة البشرية ، سواء أكان معبرا عنها فى شكل ادمى أو منظر خلوى أو لوحة تمثل نباتا أو ثمارا أو حتى فى تصميم تجريدى أو فى لا تصميم، أما الفن البصرى فى الإسلام فقد كان معنيا لا بالطبيعة البشرية بل بالطبيعة الألهية، ولما لم يكن من مقصوده أن يعبر عن أوجه جديدة للطبيعة البشرية ، لذا تجد أنه لم يتناول الشكل الآدمى تناولا جماليا ، بمعنى أنه لم يرسم أو يصور أدق ما فى الهيئة الآدمية من تغيرات معبرة عن الطبيعة البشرية، فإن الطبيعة البشرية ، وهى الفكرة القبلية عن الإنسان، هى مما يقبل التحليل إلى

آلاف الآلاف من التفاصيل الموحية بعمق فى الشخصية الإنسانية آخر أو بسمو فيها مغاير - لكن ذلك بأجمعه كان عند الفنان المسلم خارجا عن موضوع الإهتمام تماما، فلقد كان الإلهى هو حبه الأول والفكرة الدائمة التسلط على وعيه، وما كان هرتزفلد قد أطلق عليه «تعصبا أعمى» ، فلذلك يرجع إلى أن الفن الإسلامى كان دائما وابدا ما يشارك فى حضرة الألوهية، وهى علامة على الوجود كله، وعنوان على النبل والجمال جميعا، وعملا على تحقيق تلك الغاية سعى المسلمون إلى أن يحيطوا أنفسهم بكل ما من شأنه أن يدعم ويستثير حدسا باعثا على ذلك الاستحضار أو الحضور الإلهى.

فأولا ، لما كانت المنمنمات قد أحدثت نوعا من سلب ما هو طبيعى عن الطبيعة ، لذا اندفع مسلمو العرب الأوائل مع هذه الطريقة إلى أقصى مداها، فإن المنمنمات تعنى علاوة على ما سبق - غياب التنوع وغياب حركة التطور للأطراف من جذع إلى غصن وورقة على نحو ما نجد عليه الوضع فى المملكة النباتية. فقد أصبح الجذع والغصن بكثافة واحدة ، ولحاء نسيجى واحد، وتكوين وشكل واحد خلال الرسم. وبغياب التنوع إنتفى التطور أيضا. فقد رُسمت سائر الأوراق والأزهار فى نفس اللوحة بشكل متشابه فالتكرار هو - آخر المطاف - ضربة قاضية للمذهب الطبيعى. ففكرة الطبيعة بأسرها تأوول إلى زوال بفعل تكرار الساق والورقة والزهرة مرات تلو مرات، وكذلك بجعلها تترى بلا نهاية الواحدة إثر الأخرى على نحو مستحيل وجوده فى الطبيعة.

بيد أن التكرار يحدث ذلك الأثر بتأكيد ووضوح إلى حد أنه قد يسمح بعدوه - وأقصد به التطور - مدعما القطاع من العمل الفنى الذى ناله التطور مكررا إياه فى العمل الفنى ككل. وهكذا إنمحت الطبيعة من

الوعى، وقامت اللا-طبيعة فإذا ما كانت الساق والورقة والزهرة لا تزال: تترك فى وعى الرائى أثرا للطبيعة، فإن الخط المتصل أو المستقيم أو المتقطع أو الدائرى أو القافز أو المنحنى ، فى التصاميم الرمحية الحرة أو فى الأشكال الهندسية ، سوف تقوم إذن - وبلا أدنى شك - بالعمل خير قيام وربما يُمزَجُ بين مادة الساق - الورقة - الزهرة لتخبر الناظر بمزيد من الإفصاح بأن «يُهندس» الجانب المقصود لا أن «يطبعه».

وأخيرا ، فإنه إذا جاء التكرار خاضعا للتوزيع التماثلى بحيث يمتد وينتشر فى كل الإتجاهات على نحو فيه تساوى فى الأبعاد والمسافات، ساعتها يصبح العمل الفنى فى صميمه مجالا بصريا يترامى إلى ما لانهاية. ويجنب - من هذا المجال اللامتناهى - جزء واحد فقط عرضا، وعلى نحو تعسفى ، بأمر الفنان ويوضع فى إطار بحكم الحدود الطبيعية للصفحة الورقية أو للحائط أو للوح المسطح أو لقطعة قماش الرسم، وعندما تستخدم الأشكال الحيوانية أو الآدمية ، كما فى المصغرات الفارسية ، فإن إسلوب النمنمة يعمل على تحقيق اللا - طبيعى أو إضفاء السمة الأسطورية على الحيوان ، كما يعمل على عدم منح الوجوه والأجسام الآدمية تفريدا وسمتا مميزا وهيئة شخصية. فما دعاه آرنولد بأنه «جهل أو تجاهل» هو فى الحقيقة خصيصة وإمتياز فى الفنان إذ أن وفاءه بمقصوده - وليس بمقصود آرنولد - هو أن يحكى حكايته مع العلو أو المفارقة مستخدما فى ذلك شخوص البشر بوصفها مادة فنية ولكن دون أقل قدر من الإيحاء أو التلميح للطبيعة. من خلال أسلوب النمنمة يمكن لشخص آدمى - شأنه فى ذلك شأن زهرة - أن يصور أو يمثل ما ليس بطبيعة ، فما ذلك بالدقة إلا طمس لمعالم الشخصية والسمت المميز، وهذا هو السبب فى أن أكثر المصغرات الفارسية عظمة دائما ما تشتمل

على كثرة من الشخوص الآدمية التى لا يمكن تمييز أحداها عن الآخر[1]. والمنمنمة تتألف - كالقصيدة العربية - من أجزاء عدة ، منفصل الواحد منها عن الآخر ، وكل جزء منها يؤلف محورا مستقلا لحسابه الخاص ، وكما أن جمهور المستمعين يبلغ مبلغه من النشوة والبهجة بإحكام قبضة الوعى على الدرر الأدبية المنظومة فى القوام الموزون للقريض ، فكذلك يتأمل المشاهد أعمال الأرابيسك الصغرى الموجودة على صفحة بساط أو لوح باب أو أديم حائط أو سرج جواد أو على عمامة رجل أو ثوبه... إلخ فى إطار بؤرة أو مركز مفترض قائم فى لوحة المنمنمة، واضعا فى اعتباره أن ثمة مراكز أخرى تعدادها لا يتناهى يمكنه أن ينتقل إليها.

إن فى سائر ما للفن الإسلامى من تصوير وزخرفة ثمة حركة ، حقا إنها حركة تنقلك جبرا من إحدى وحدات التصميم إلى أخرى، ومن ثم من أحد التصميمات إلى الآخر ، بل - حقا - من أحد المجالات البصرية برمتها إلى المجال الآخر وهو أمر لا مجال للجدل فيه على نحو ما فى البوابات العظيمة والواجهات أو الأسوار، ولكن عندما تكون مثل هذه الحركة تامة باتة فإنه لا يعود للعمل الفنى الإسلامى وجوده فمن الجوهرى أن تستمر رؤية المشاهد وأن تتابع ، وأن تتراءى محصلة التتابع والإستمرار فى الخيال ، وأن يلزم العقل نفسه بالحركة طلبا للإمساك باللانهائية ، فالكتلة والحجم والمكان والإحاطة والتجاذب والتماسك والتوتر - وكلها حقائق للطبيعة ، تلغى اذا ما تم إحراز حدس عما ليس

---

(١) توجد بالفعل بعض اللوحات الوجهية ، خاصة فى الأماكن التى ساد فيها لفترة التأثير القادم من أواسط أسيا ، كما هو الحال فى شمال غرب فارس والهند المغالية . إلا أنها من قبيل الانحرافات ذات الأثر الضئيل على قدر الفن الإسلامى وانتشاره ، على مدى الأربعة عشر قرنا، من جزر الفلبين إلى المحيط الأطلنطى .

بطبيعة ، فإن ما سوف يطوق عاشق الجمال المسلم ويحيط به هو نمط واحد من التصميم، نمط قادر على توليد قوة دفع منطلقة فى آفاق الفضاء اللانهائى الممتد فى كل الاتجاهات، ومن شأن هذا أن يضع المسلم فى المزاج التأملى المطلوب لحدس الحضور الإلهى.

وإن ما يؤلف زخرفة آرابيسك من هذا النوع ليس فقط ما يوضع على مجلدة الكتاب من تصميم وما على صفحة يُطالعها من وشى وزخرفة وما يزين سجادة عند موطئ القدم ، أو ما يوضع على السقف والواجهة من زخارف ، وما ينتشر من زينة على جدران مسكن المسلم من داخل ومن خارج بل أيضا ما على الأرضية من زخارف حيث تشكل الحديقة والفناء والردهة وكل حجرة مركزا مستقلا يزخرفته العربية الخاصة وبما يتولد عنها من قوة دفع خاصة بها.

ولكن ، ما هى زخرفة الآرابيسك ؟ فلقد استخدمنا هذا المصطلح السالف الذكر مفترضين معرفة القارئ له. وهذا حق ؟ ذلك لأن زخرفة الأرابيسك يمكن للتو تمييزها عن أى شكل فنى آخر، فهو له وجود عام فى سائر البلاد الإسلامية، ويشكل السمة الرئيسية أو العنصر الرئيسى المميز فى سائر الفن الإسلامى، وقد سمى بحق «أرابيسك» لأنه عربى فى جماليته مثل ما أن الشعر العربى والقرآن العربى عربيان «فى جمالياتهما. فوجوده كفيل بأن يحول أى وسط أو بيئة إلى شئ إسلامى، وهذا هو ما يخلع ضربا من الوحدة عى فنون شعوب جمة الإختلاف وهو ممكن إدراكه والتعرف عليه بيسر وسهولة ، فهو لا تخطئه العين حقا . وهو - فى جوهره - تصميم يتألف من العديد من الوحدات أو الأشكال التى تترابط وتتداخل معا على نحو من شأنه أن يحمل المشاهد على أن يتحرك منتقلا فى كل الإتجاهات من شكل أو وحدة إلى شكل آخر أو وحدة أخرى، حتى

يفرغ البصر من اجتياز صفحة العمل الفنى من طرف طبيعى إلى آخر، وفى الحقيقة يكون الشكل أو الوحدة تامة ومستقلة بذاتها. فهى تستطيع أن تقف بذاتها شأنها فى ذلك شأن أى بيت شعر من الشعر العربى التقليدى. إلا أنها موصولة بالشكل أو بالوحدة التالية لها، والبصر بعد أن يكون قد تابع التخطيط العام وأدرك تصميم أحد الأشكال ، يجد نفسه مضطرا إلى مواصلة التحرك سعيا وراء ما فى التالى من الأشكال من تصاميم، ومن هذا يتألف «إيقاع» العمل، وكلما كانت الأشكال مقطوعة الصلة بعضها عن بعض كانت الحركة فاترة يعوزها النشاط فقد يكون العمل غير متداخل كما فى حالة رسم بسيط لخطوط مستقيمة.. وعلى كل ، فإنه كلما كان ترابط الأشكال أوثق وأحكم فإن ذلك يفرض الحركة والوضوح والإيقاع، وكلما كانت المقاومة للحركة قائمة بطريق المداورة وتقطع الخطوط كانت القوة المطلوبة لإحداث تلك الحركة أكبر، وهذه القوة أو الطاقة هى قوة الدفع الخاصة بفن الأرابيسك فكلما كانت قوة الدفع أعلى فإن ذلك سوف ييسر أكثر على العقل إنتاج «فكرة العلة» كى يتولى الخيال إتمامها، كما سوف يكون الخيال أسرع فى تحليقه بعيدا فيما وراء النطاق المادى للعمل الفنى وذلك فى محاولته إنتاج أوصنع ما طلبه العقل ، ومن الضرورى لهذه العملية أن توضع موضع التكرار ، لذلك فإنه فى أى عمل فنى ثمة العديد من أعمال الأرابيسك المختلفة، كل منها يقوم بتغطية جانب واحد من البنية . والهدف من ذلك واضح : إنه حفز الخيال على تحليقه المحتوم . ولربما يحدث ذلك مع التكوين الأربيسكى الثانى أو الثالث أو مع (ن) من هذه التكوينات ، هذ إن لم يحدث منذ الأول منها .

وأعمال الأرابيسك إما زهرية أو هندسية ، وهو أمر يتوقف على ما

إذا كانت الأعمال تستخدم نمط ساق -ورقة- زهرة (التوريق) ، أو كانت تستخدم شكلا هندسيا (رسم) كأداة أو وسيط فنى ، ويمكن للشكل الهندسى أن يكون خطيا (خط) إن هو استخدم خطوطا مستقيمة ومتقطعة ، أو أن يكون منحنيا (رمى) أن هو استخدم خطوطا منحنية متعددة المحاور كما قد يمزج أيضا بين سائر هذه الأنماط معا ويسمى فى هذه الحالة «رخوى» . وتكون لوحات الأرابيسك مسطحة إن كانت ذات بعدين كما فى معظم اللوحات الزخرفية التى على الجدران والأبواب والأسقف والأثاث والثياب والسجاد وأغلفة الكتب والصفحات . كما يمكن أن تكون فراغية أو ذات أبعاد ثلاثة ،وهى تشيد مع الأعمدة-وأقواس المبانى ودعائم القباب. وهذا النوع هو مجال الاختصاص المميز للعمارة فى المغرب والأندلس ، وقد بلغ أعلى تمثيل له فى الجامع الكبير بقرطبة وقصر الحمراء فى غرناطة ، ففى قصر الحمراء توجد قبة قد عملت بكاملها من أقواس متداخلة لا يحصيها العد تستند إلى أعمدة لا يدركها البصر ، فلا يستطيع لها إدراكا وتتبعا لاصطفافها إلا الخيال الحاد والأتقاد. فها هنا نجد أن قوة الدفع هى من القوة والعظمة بحيث أنه يمكنها أن تحث أى امرئ تحدوه الرغبة وتبعثه على أن يتحرك مع إيقاع العمل صوب حدس مباشر باللاتناهى. فالواجهة الكبرى لمسجد ضخم أو اللوحات البابية فى سور هائل أو اللوح المزخرف فى بوابة أو ما يصادف النظر ويقع عليه منه حلية معدنية أو مقبض معدنى مزخرف لباب أو التصفير الزخرفى على صفحة كتاب أو التصميم الزخرفى على وجه سجادة أو على الثياب الخاصة بالمرء أو على منطقة يتخرم بها أو على إبزيم حزام -كل ذلك كان عند المسلم معبرا عن «لا إله إلا الله» وذلك يجعله يدرك اللاتناهى ومالا يمكن التعبير عنه الخاصين بالملكة المفارقة الخاصة بما ليس طبيعة وماليس خلقا .

د - فن الخط العربى : الفن الأقصى للوعى بالمفارقة :

وهكذا فقد ملكت الألوهية المفارقة على الوعى المسلم أمره وهى تلك الألوهية التى تملكته الرغبة فى أن يراها وقد عبر عنها فى كل مكان، كما كان هذا الوعى شديد التوق إلى أن يجد من السبل والوسائل ما يعلن به عن الحضور الإلهى الذى شقت إليه عبقريته السبيل بأعظم ما عرفته الإنسانية من حماس الصناعة الزخرفية. إذ لم يكن لما للتكوينات الزخرفية اللامحدودة التنوع فى الأرابيسك أن ترضى أو تكفى -فى مجال الفنون البصرية - عبقرية الوعى المسلم . فراح يستخدم كل ما يمكن إدراكه من مواد فنية عاملا على تحويرها لتصبح مرآة تعكس جوهره الخاص . لقد وقف فى هدوء يهيىء لنصر أكثر حسما.

لقد أحاط تاريخ ما قبل الإسلام علما -فى النثر الأدبى والشعر- بجماليات الكلمة . ومع أنه لم تتطور جماليات الكلمة فى أى مكان قدر تطورها على أيدى العرب فيما قبل الإسلام إلا أن سكان الرافدين والعبرانيين واليونان والرومان والهندوس قد دفعوا بجماليات الكلمة إلى مجالات جديدة بدرجة ليست بالقليلة . ومع ذلك فليس من مثل فى أى مكان - بما فى ذلك الجزيرة العربية- - يشهد بوجود أى جماليات للكلمة المرئية . ففى أرجاء العالم كانت الكتابة فجة غير متقنة وغير ممتعة جماليا ولا تزال فى معظمها كذلك . ففى الهند وبيزنطة والغرب المسيحى كانت الكتابة مستخدمة فى أضيق وظائفها ،أى من حيث هى رمز منطقى دال على التفكير. فلقد كانت النقوش البصرية (التصويرية لفنون المسيحية والهندوسية مذيلة بكتابة ، أى بالجهاز الرمزى المنطقى للحروف للتعبير عن المفهوم أو التصوير العقلى المقصود أو المنشود. ولا يحتاج الفكر المنطقى إلى مد يد العون للفن البصرى اللهم إلا فى حالة ما إذا

كان ذلك الفن غير قادر بذاته على التعبير بصريا عن فكرة قبلية منشودة. فلم يكن أبولو وأفروديت فى حاجة إلى مثل هذا العون . فهماقد أفصحا بصريا -وبشكل بصرى محض- للمشاهد لهما عن «الألوهية» ، ذلك لأنه كان من الممكن حدس الألوهيـة أو الفكرة القبلية القائمة فى صميم ما للشكل البشرى والهيئة البشرية من جمال معطى للحس. ولم يكن الأمر كذلك فى الفن البيـزنطى والهندوكى حيث خلت الأشكال من مثل هذا الجمال الموحى، حتى وإن كانت منمنمة . وكان ذلك هو السبب الذى ألجأ إلى الكتابة . فـوظيفـة الكتـابة فى فنون الغرب والهند هى -على وجه الدقة- وظيفة عقلية ، فرمزيتها منطقية تماماً ومخصصة للذهن وحده فهى ليست خلافا لدنيا العدد سواء كتب بأرقام عربية أو رومانية. وبالتأكيد كانت هذه هى الحال بالنسبة لكل نص كتابى استخدمته اللغة العربية فيما قبل الإسلام ، وبمجىء الإسلام وما أحدثه من حث وحفز فى مجال الفنون البصرية صوب العلو أو التعالى أصبح ثمة فى عالم الكتابة أفق جديد مهيىء للاكتشاف ، فنهضت العبقرية الإسلامية لملاقاة التحدى .

فقد كتبت كلمة «الله» العربية بخط نسخ متصل موروث عن الخط النبطى أوبخط كـوفى زاوى مـوروث عن الخط الآرامى عـبـر الكتـابة السوريانيـة . وكان المغزى فى كل ذلك منطقيا وعقليا كما فى أى لغة أخرى ، بل وعلى نحو أشد حيث أن شعوب الشرق الأدنى لم تعرف بالكاد أى شىء يستحق لقب «فن الخط». وقد أظهر الرومان شيئاً من المهارات الخطية إلا أن مغزى الحروف ودلالتها قد ظلت كما كانت عليه فى السابق منطقية وعقلية. وفى أيرلندا أنتج الرهبان السلتيون عددا قليلا من

المخطوطات المزخرفة والموشاة بالذهب والفضة مثل كتاب كليز [1]. غير أن فنهم فى الخط لم يجاوز المستوى الرومانى وقد تخللت الزخرفة الحروف وأحاطت بها وجمَّلتها. وعلى الرغم من أن الحروف قد أصبحت الآن أكثر جمالاً إلا أن الدلالة العامة بقيت عقلية. فكانت الزخرفة أمرا لا ضرورة فيه إذ أنها لم تغير من شخصية الحروف فظل كل حرف قائماً برأسه أبدا. فكان على البصر أن يقفز من حرف إلى آخر وكان على الذهن أن يتوسط، وكان على العقل والذاكرة أن يتعاونا على ترجمة الأحرف المنقوشة إلى كلمة أو تصور عقلى. فلم يكن هناك حدس جمالى للحرف المكتوب أو للكلمة أو سلسلة الكلمات أو العبارة.

وقد أفلح الفنان الإسلامى - بالتدريج، ولكن على مدى جيلين - فى أن يحول الكلمة العربية إلى عمل من أعمال الفن البصرى منطو على دلالة جمالية مهيأة للحدس الحسى مختلفة تماماً عن المعنى العقلى المهيأ للملكة العقلية وللذهن. وكان هذا الفن الجديد - شأن باقى الفنون - خاضعا وتابعا للمقصد العام الخاص بالوعى الإسلامى. وقد عمل على تطوير كفاءاته ومواصفاته البصرية بحيث يشكل زخرفة عربية. ففى الكتابة النبطية والسوريانية كما فى الكتابة اليونانية واللاتينية كانت الحروف منفصلاً الواحد منها عن الآخر، فقام الفنان العربى بالوصل بينها بحيث تسنى للعين - بدلا من رؤية الحرف على حدة - أن ترى الكلمة كلها فى لمحة واحدة وبحدس حسى واحد، بل وأن ترى فعلاً

(١) «كتاب كيلز هو مخطوط مزخرف وموشى للأناجيل الأربعة (هى ومدونات محلية)، وهو ينسب عادة إلى عمل يد كولومبا، وأن كان من المحتمل تأريخه بالقرن الثامن. وهو من أجمل النماذج الباقية عن الفن الزخرفى الأيرلندى». انظر: The Concise Oxford dictionary of English Literature. P. 279; الطبعة الرابعه، لندن ١٩٥٤ (المترجمة).

العبارة أو السطر كله ، والأمر الثانى ، أن الفنان العربى قام بتشكيل الحروف بحيث أصبح فى إمكانه الآن أن يمدها ويطيلها ويقصرها ويميل بها ويبسطها ويستقيم بها ويحنيها ويقسمها ويكثفها ويدققها ويكبرها جزئيا أو كليا كيفما شاء . فأصبحت حروف الأبجدية مادة فنية طيعة، على استعداد لأن تجسد وتحقق أى خطة أو فكرة جمالية قد تتعلق بها نفس الخطاط ، الأمر الثالث ، أن الفنان قد حشد فى خدمة فن الأرابيسك كل ما قد تم العلم به ، خاصة الزخرفة الزهرية والهندسية ، لا لزخرفة الكتابة وحسب، بل لجعل الكتابة ذاتها زخرفية على الأصالة ، ومن ثم أصبحت الكتابة العربية خطا يتماوج برشاقة له القدرة· على أن ينطلق هنا وهناك متبديا فى تصميمات من الزخرفة الزهرية المستقلة والتامة فى ذاتها ، سواء نظمت بشكل تماثلى أو إنتشرت كأشد ما يكون الإنتشار وقد مكنت مرونة الحروف الأبجدية على التشكيل المتحققة حديثا الفنان الخطاط على أن يشكلها إما وفقا لأى من الطريقتين أو وفقا لهما معا متابعا فى ذلك ما سعى إلى إظهاره أو إبدائه من خطة جمالية شاملة.

وأخيرا ، فإن الفنان العربى قد «كشف» عن أن حروف الأبجدية لا تستوعب زخارف الأرابيسك فحسب ، بل إنها لتتدمج معها مؤلفة عملاً زخرفيا عربيا أوسع وقد يسّر ذلك أن تخرج عن الكتابة أعمال أرابيسك أخرى ، أو أن تخرج عن أعمال الأرابيسك كتابة. وقد تم الاحتفاظ بالهيئة الأساسية للحروف وهى ما أعطت للحروف وضوحا يعين على قراءتها ، وهذه الهيئة قامت فى الكتابة مقام القوالب الوزنية فى الشعر ومقام التكوينات الهندسية والزهرية فى أعمال الأرابيسك المسطح. إن رسم الأشكال المقروءة قد وهبها مالها من قوة دفع . فقد تحولت الكتابة العربية -من حيث هى أرابيسك - إلى مادة- فنية محسوسة ووسيط

جمالى منتج لحدس استاطيقى متولد بذاته ، بعد أن كانت الأداة الأساسية للفهم العقلى ، أى حرف هجاء ورمزا منطقيا. ولقد كان ذلك نصرا للفن الإنسانى فى حد ذاته أن يتم التغلب على آخر معقل للتفكير العقلى ، وأن يتحقق ضمه وإدخاله فى علاقة تكاملية مع مملكة الجماليات الحسية. لقد كان ذلك أعلى نصر فنى للإسلام وأبعده شأوا.

والإسلام يرى -على المستوى التصورى- فى لفظ الجلالة أنه أدنى اقتراب منه تعالى، وأنه التعبير الأكثر مباشرة عن إرادته تعالى. فبما أنه تعالى موجود متعال فهو مستحيل على العلم أو الإدراك أبدا، وإرادته تعالى قد تم إبلاغها وحيا عن طريق كلمته . وعلى ذلك فإن لفظ القرآن هو الله فى مدرك ومن الواجب أن يكون متفقا وأقصى حد من الجلال والجمال . ومن ثم فإن كتابته سمو جمالى فى الإسلام بإمتياز ومن هنا فإن الهم الأكبر لفن الخط العربى هو أن يكون من التطور بحيث يحدث عن الموضوع الإلهى حدسا حسيا بأن يحقق فى الوعى مباشرة الإلهى الذى لا يمكن التعبير عنه أو تصويره . وبما أن الكتابة العربية قد أصبحت زخرفية عربية ، فقد أصبح لها -شرعا- أن تدخل فى أى عمل فنى وأن تحتل لها مقاما فيه، بصرف النظر عن مضمونها التصورى أو إنها بوسعها أن تغزو أى عمل فنى وتعلى من قدره بإكمال كم الطاقة الجمالية أوالقيمة الجمالية فيه ، سواء أكانت الكتابة متكاملة مع أم بخلاف ذلك. وبالنظر إلى الشعور بالتبجيل والإجلال الذى ينتظم وجدان سائر المسلمين نحو كتابهم المقدس ، انتشر فن الكتابة سريعا ، وحرك أعظم قدر من الموهبة والإقتدار وانسلك فى قلب كل دقيقة من دقائق حياة المسلم ، فلقد أصبحت الكتابة العربية فن الإسلام العام أو الجماهيرى، على الحجر أو الجص أوالخشب، وعلى الورق أو الجلد أو

القماش، ، وفى البيت والمكتب والحانوت والجامع وعلى كل جدار وسقف فكان تأثيره عاما ووجوده واسع الانتشار إلى حد أنه ما من مدينة أو بلدة أخفقت عبر القرون فى أن تنجب لهذا الفن أساتذة أساطين بالعشرات. بل أن أعداء الإسلام لم يكونوا بمنأى عن أن يطالهم تأثيره. ففى أسبانيا المسيحية وفى فرنسا وإيطاليا كانت الكتابة العربية تصطنع من وحى الخيال بلا إتقان عن جهل ونقص فى الكفاءة ، ومع ذلك فهى لا تزال تصطنع بشكل يظهر عظيم خصائصها من الناحية الجمالية .

فاللحدس الحسى الجمالى الذى تترجم الكتابة العربية عنه القدرة على إحداث «قوة الدفع» نفسها للخيال عند إنطلاقه صوب المثال العقلى من حيث هو عمل من أعمال الأرابيسك . بل ربما أكثر من ذلك فهى مؤهله أمام المساجد -فى نفس الوقت- لقراءة ما لها من محتوى عقلى ، ومن هنا كان للكتابة العربية -من خلال إعمال العقل- أن تحدث مزيدا من التحديد النوعى لمقصد الخيال ، وزيادة أكثر فى ما لحركته من قوة دفع تجاه ذلك المقصد . فلا غرابة إذن فى أن أصبحت الكتابة العربية - خصوصا فى مجال الاستنساخ الخطى للقرآن - الفن الأكثر شعبية فى العالم الإسلامى عبر القرون فلقد تعلقت نفس الملوك والعامة طيلة حياتهم بأمل واحد : أن تواتيهم القدرة على استنساخ القرآن جملة- ثم يلاقوا ربهم [1].

---

[1] يحكى البرفيسور كاسيم لاكهى - رئيس قسم تاريخ الفن بجامعة ديربان - وست فيل بجنوب أفريقيا - بولع قصة عن زلزال رهيب سوى ذات يوم مدينة شيراز فى العصر الوسيط بالأرض. وبعد عدة أيام تلت من البحث والتنقيب فى الأنقاض عثر العمال اسفلها على رجل عجوز ومعه قلم ومحبرة وقنديل زيت يضطرب نوره فى الظلام ، وهو لا يزال عاكفا على ما يكتب. فصاحوا به =

ووفقا لما قرره الزمخشرى (فى أساس البلاغة ، راجع فصل «القلم») فإن الوزير محمد أبو على بن مقلة (★)، كان هو الذى شبه الكتابة بالشعر وعزى إلى «البناء التأليفى» فى الفنين نفس الوظيفة الجمالية . وقد حدد الخصال الأساسية لفن الكتابة بإنها خمس خصال : «التوفية ، أو إعطاء الكلمة نصيبها الكامل من الحروف الداخلة فى تركيبها بحيث تكون العلاقة ما بين الكل والجزء متوازنة ومنسجمة ، الإتمام ، أو إعطاء كل حرف ما يناسبه من المساحة المكانية والقوة أو التأكيد ، الإكمال أو إعطاء كل حرف كل مايتفق وهيئته المرئية معبرا عنه الشكل الموضعى - من استقامة مستقرة ثابتة ، وتسطيح ممتد، وانحناء بات ، وإسلام ذاتى وتقوس محكم ، الإسهاب ، أو إعطاء كل حرف كل ما هو مطلوب له بحكم ماله من شخصية داخلية سمعية معبرا عنه فى الترقيق أو التوكيد ، الإرسال ، أو إنسياب الخط فى حركة حرة غير معاقة لا بتردد أو بأى

= مستغربين : «ألم تسمع ؟ ألم تشعر بإنتفاضات الأرض ؟ إن شيزار ترقد على خرائب». فقال العجوز : «إن ما يهم هو أننى قد أتممته ! أجل ، لقد أتممته أخيرا ، إنه حرف الواو ، فأنا لم أكن لأكتب سوى حروف واو بقدر ما أستطيع ن أتذكر!».

(★) «وهو : محمد بن على بن الحسين بن مقله (أبو على) (٩٦٦م - ٩٤٠م) أديب ، شاعر ، حسن الخط ، من الوزراء. ولد فى بغداد ، وولى جباية الخراج فى بعض أعمال فارس ، ثم استوزره «المقتدر العباسى ، ثم غضب عليه فصادره ونفاه إلى فارس ، وأستوزره القاهر بالله . فجىء به من بلاد فارس ، ثم اتهمه القاهر بالمؤامرة على قتله فنقم عليه وسجنه مدة ، وأخلى سبيله ، ثم علم أنه كتب إلى أحد الخارجين عليه يطمعه بدخول بغداد ، فقبض عليه وقطع يده اليمنى، ثم قطع لسانه وسجنه، وتوفى فى سجنه» (المترجمة) - راجع : عمر رضا كحالة . معجم المؤلفين ، ج١٠ ص ٣٢٠ - دار إحياء التراث العربى ، بيروت.

كابح داخلى ، فهذا من شأنه أن يولد قوة دفع ذات سرعة عالية»[١]. ولقد كان أبو حيان التوحيدى هو القائل فى كتابه : «إن الكتابة بعامة هى تصميم أو تخطيط روحانى بوسائل مادية»[٢]. وقد روى المسلمون -عبر العصور- أقوال حكماء مجهولين من ذلك مثلاً: «إن عقول الرجال تتوارى تحت أسنة أقلامهم» و «إن الكتابة رى للفكر» و «إن الكتابة الجميلة تلطف وتخفف من وطأة الفكر الكليل، ولكنها تمد الفكرة السليمة بقوة الحياة»[٣].

وقد أدرك العديد من بحاث العصور الوسطى ممن حققوا شهرة عالية فى مجال الإنسانيات -كابن عبد ربه ، ومحمد أمين ، وابن الأثير ، وابن النديم، والقلقشندى وغيرهم - ماقد أنجزه إخوانهم المسلمون فى مجال فن الكتابة- فسجلوا إعجابهم ما قد حققه فن الكتابة العربية من تطور أكثر من أى فن آخر، وأنه قد بلغ من الجمال والقدرة على التعبير والفخامة أوجا لا نظير له على الإطلاق، وإنه قد أحيط بالقيمة التى لامزيد عليها -القيمة الدينية- من حيث أن الكتابة أداة توصيل للحكمة الإلهية وإعراب عنها . حتى أنهم دللوا بإطمئنان واقتناع تام عن سلامة تقديرهم بأن القرآن قد أشاد بالكتابة فى سورة تبدأ بقسم القلم وما يسطرون» [٤].

---

(١) ناجى زين الدين ، مصور الخط العربى «منشورات الأكاديمية العربية العراقية: بغداد ، المطبعة الحكومية، ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م ، ٣٥٥.

(٢) مخطوط غير منشور بمكتبة ڤيينا ، وتوجد منه نسخة فى مكتبة جامعة القاهرة تحت رقم ٢٤٠٩٠ أخذ عنها زين الدين فى كتابه المذكور آنفا ، ص ٣٩٦.

(٣) زين الدين. مرجع سبق ذكره ، ص ٣٤٢.

(٤) سورة القلم آية «١» . وأنظر أيضا سورة العلق الآيات من ١ إلى ٥ ، ومن أجل توسيع مفصل فى فضائل فن الخط، راجع الدراسة البحثية التى قام بها قاضى أحمد «الخطاطون والمصورون» ترجمة ف ، ت مينورسكى ، صالة فرير للفن، المجلد الثالث ، العدد الثانى، واشنطون دى سى ،١٩٥٩ ص، ص ٤٨ - ٥٣.

وعلى حين أن الفن عموما يباشر على نفوس أولئك الذين يتذوقونه تأثيرا نبيلا وإنسانيا ، فإن الفن الإغريقى وفن عصر النهضة قد أعليا من قيمة تقدير الإنسان لذاته وحثا الخيال والإرادة فيه على ذُرى أعلى من تحقيق الذات . وقد فعلا هذا بتلقينه معنى إنسانيا أكثر نبلا وأكثر عمقا ، معنى إنسانيا هو من العظمة بحيث امتزج فى وعيه بالإله والمعيار المطلق والأمل . وفى الإسلام ، حاول الفن نفس العمل من ترقية وصبغة للإنسانية وتحقيق للذات، ونجح فيما حاول . غير أنه حقق ذلك عن طريق وضع الإنسان باستمرار فى الحضور الإلهى. ولما كان الموجود الإلهى كائنا لا كالبشر وأنه متعال ، فإن النزعة المثالية التى تولدت عن الفن الإسلامى لم تكن البتة بروموثية الطابع أو تنطوى على تبجح أو تحد. فهى مثالية بشرية على نحو ما كانت عليه ، وقد فرضت بنفسها النظام عبر الوعى الخاص بعدم علوها أو تعاليها . فهل هذا تقييد أو تحديد ؟ بالتأكيد! إلاأنه تقيد أو تحدد بقيم متعالية تنشأ - بحكم التعريف - عن اللاتناهى ، إنه تقيد بقيم « ترى » و «تستقيم» على نحو أفضل بالوقوف أمامها وجها لوجه أكثر من التلاحم معها أو الاندماج فيها . إذ بما أن مملكتى القيمة كلتاهما قبلى ، فلا جدال فى أنه ليس من الممكن قيام أى تلاحم» بينهما عن طريق الإنسان ، فيكون برومثيوس إنسانا متمتعا للأبد بالرضا عن النفس إن عظمة الفن الإسلامى هو صنو لعظمة الدين الإسلامى ذاته ، بمعنى السعى الجاهد دوما وراء الحقيقة الفائقة العالية، مع الاحتفاظ أبدا بمسافة بعيدا عنها .

إسماعيل ر. الفاروقى

« فيلادلفيا »

أولا المراجع الأجنبية

أ - المراجع الخاصة بالفاروقى

1 - Isma'il R. al Faruqi : Islam and Art stvdia Islamica Ex Facic XXXVII G.P.Maisonneuve - Larose - Paris. MCML XX III

2 - ....: Islamic Da'wah its nature and Demands, American Tr Publications 1986.

3 - ....: Islam and culture Angkatan Belia Islam Malaysia "ABI 1980.

4 - ....: Islamic Culture and History (The Arabesque) in Islam - Ma jar world religions - Argus Communications , Illinois - U.S.A. 1984

أ - المراجع العامة

5 - F.E.Sparshott: The structure of Aesthetics, Toronto, University Toront Press, London : Routledge& Kegan Paul 1963.

6 - Frank Burch Brown : Rẹligious Aesthetics, Atheological study Making and Meaning Princeton University Press, Princeton. N Jersey 1989.

7 - H.G.Gadamer: Aesthetic and religious experience in, The Relevan of the Beautiful and other Essays Ed., with an Introdction by Ro Bernasconi, tr., by Nicholas walker, Camridge- University Press 19

8 - Immanuel Kant, Critique of Judgment , Tr., With an Introductio werners. S.Pluhar, With a Foreword by mary J-Gregor , Hack Publishing company , Indiana Plois/ Cambridge 1987.

9 - Israel Knox : Aesthetic theories of Kant, Hegal, And Schopenhauer, Humanities Press, Sussex: Harvester Press 1958.

10 - Lamy'a, Al Fàrùqui : Islamizaing the Arts Disciplines, in Toward Islamiczation of Disciplines, the intrnational Institute of Islamic thought, Herndon, Virginia, U.S.A 1995.

11 - Melvin rader /Bertram Jessup : Art and Human Values, Prentice - Hall, inc., Englewood Cliffs, New Jersey - 1976.

12 - Omar W- Nasim : Toward an Islamic Aesthetic Theory , The American , Journal of Islamic Socail Sciences.

13 - Roger Scruton: The Aesthetic Endeavour Today. in The Journal of the Royal Institute of Philosophy, Cambridge University press July 1996.

★ ★ ★

ثانيا : المراجع العربية

١- ابراهيم تيتوس بيركهارت : «دور الفنون الجميلة فى التعليم الإسلامى» فى «الفلسفة والأدب والفنون الجميلة من وجهة النظر الإسلامية» اعده للنشر بالإنجليزية : د. سيد حسين نصر ترجمة : د. عبد الحميد الخريبى شركة مكتبات عكاظ للنشر والتوزيع ١٩٨٤.

٢- د. الحبيب بيدة : الخلفية الفلسفية والجمالية لفن الخط العربى فى: «الفنون الإسلامية : المبادئ والأشكال والمضامين المشتركة أعمال الندوة العالمية والمنعقدة فى استانبول ابريل - نيسان ١٩٨٣ . إعداد أحمد محمد عيسى وتحسين عمر طه أوغلى تصدير : أكمل الدين إحسان أوغلى دار الفكر - دمشق - ١٩٨٩.

٣- د. زكريا ابراهيم : كانط أو الفلسفة النقدية - مكتبة مصر.

٤- سيد قطب : التصوير الفنى فى القرآن - دار الشروق ١٩٨٩.

٥- د. سعيد محمد الحفار : الإنسان ومشكلات البيئة - خبير اليونسكو لعلوم البيئة - دولة قطر ١٩٨١.

٦- د. عبد الوهاب المسيرى : اسلامية المعرفة (فى النماذج والاسئلة الكلية - أفكار وتصورات أولية) - ندوة فبراير ١٩٩٤ للمعهد الدولى للفكر الإسلامى.

٧- كمال بلاطة : فى هندسة اللغة وقواعد الرقش فى ندوة مواقف : الإسلام والحداثة مجموعة من المفكرين العرب دار الساقى - الطبعة الأولى - ١٩٩٠.

٨ - محمد أقبال : تحديد التفكير الدينى فى الإسلام - ترجمة عباس محمود - مراجعة المرحوم عبد العزيز المراغى - د. مهدى علام - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٦٨.

٩ - محمد مكية : الثابت والمتغير فى الفن المعمارى.

فى ندوة مواقف :الإسلام والحداثة - مجموعة من المفكرين العرب - دار الساقى - الطبعة الأولى - ١٩٩٠.

★ ★ ★

الفهـرس

الموضوع	الصفحة
أولاً : مقدمة	٥
- الفاروقى من منظور التعريف به	٥
- مؤلفات الفاروقى	٧
- الدعوة الإسلامية : طبيعتها ومقتضياتها	١١
- نقطة البدء أو استحضار الوجود الشعورى	٢٥
- اللغة العربية : مصدر وحدة التعبير الفنى فى الإسلام	٣٤
- القرآن والفنون التشكيلية	٣٩
١ - الأرابيسك	٣٩
٢ - فن الخط العربى	٤١
- الفاروقى من منظور النقد	٤٤
ثانياً : «الإسلام والفن»	٥٧
- العمل الفنى فى الإسلام	٦٥
(أ) الأساس الروحى	٦٥
(ب) الفتح الإسلامى فى مجال الاستطيقا	٧٠
١ - الوعى العربى : عناصر التكوين التاريخية للإسلام	٧٢
٢ - القرآن الكريم : أول عمل فنى فى الإسلام	٧٧
(جـ) التحقق الجمالى فى الفنون البصرية	٨٢
(د) فن الخط العربى : الفن الأقصى للوعى بالمفارقة	٩٠
المراجع الأجنبية :	٩٩
المراجع العربية :	١٠١

هذا الكتاب

يعالج قضية مهمة هى العلاقة بين الإسلام والفن من منطلق تبنى المؤلف لوحدة الفنون الإسلامية ووحدة تجلياتها فى المدى الممتد من قرطبة إلى ماندناو من حيث المقصد والشكل، ولذا قام المؤلف بتعيين الأفق الذى تكمن فيه هذه الوحدة وما تستند عليه من مبدأ إستطيقى.

ولقد نهج المؤلف - فى سعيه هذا - نهجا يختلف فيه عمن سبقه ممن تناولوا مثل هذا النوع من الدراسة، فقد اتجه مباشرة إلى تحديد مضمون العقيدة الإسلامية وجوهرها الذى يتحدد فى كون الله متعاليًا سبحانه وتعالى.

ومن ثم قام بإعادة تأسيس المبادئ الإستطيقية التى ترتكز عليها الفنون الإسلامية وهى التحوير ، والتجريد ، والنظرة الحدسية التى تسقط الفوارق بين الجزئيات لإعادة الاتصال بين الجزئى والكلى ، بين النهائى ، واللانهائى ، بين الإنسان والله.

ولذلك فإن معالجة الدكتور إسماعيل الفاروقى لعلاقة الإسلام والفن ومحاولته تأسيس مبادئ لنظرية جمالية فى الإسلام جديرة بالاهتمام.

هانى أحمد غريب